



الموسيقى

للسادة المعلمين الملكيين للموسيقى العربية

مكتبة الموسيقى
مكتبة الموسيقى
مكتبة الموسيقى



كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

في مصر موسيقى ، تجاليد الأحداث ، وتاهض العيث
تأني إلا أن تبوأ مقعدها من الرفعة والسمو .

وفي مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويلغنون
المشقة في الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو
رُحماها ، فلا تكاد تشكو ألماً حتى يحسوا له وتجمعاً .

وفي سيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون
لهول ، ويستفدون الطوق ، ويكاغنون العيث في أفى
وجوه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم ، يعز
بها الفخر الطيب القلب ، النيل العاطفة ، الكريم الاحساس
الريق الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مسغبة
وإلا إدقاء أودى بكثير منهم . فقتضوا منموطين ، حتى
لكان يحجل معاصروهم مقابرهم ومدافنهم .

ولولا أن من طيبتهم الرضا ، وعدم التخط للفضاء
ولولا أن الفلسفة تشيع في نفوسهم ، وإن لم يكونوا
فلاسفة ، ولولا أنهم كانوا يقتنعون من أزمانهم بالكفاف
ويرغمون الغنى والثراء والعزة في مواهبهم ، وما تفيض
به من فن هو الخلود الباقي على الزمن ، ولولا صبرهم

الموسيقى

بجسالة الشرح

تصدر نصف شهرية مؤقتة

إسناد حال المصنف للموسيقى العربية

زين العابدين الشول : رئيس مركز الموسيقى

الاشتراكات

الزودات

٢٢ شارع المسكة - قري - مصر
٨٠ - خسانج ١١ - ١١
الموسيقى العربية في القاهرة

في هذا العدد

الدواع — بينهم	حماية الموسيقيين
نواذر وفكاهات	موسيقى النواذر القديمة
مباديء الموسيقى النظرية	والوسطى
أنايب موسيقية	الموسيقى
التشديد القوي	تدوين الموسيقى العربية
مسابقة	الأدوار الايطالية
في عالم الموسيقى	في القرن السابع عشر
الاذاعة	مبنة
رواية الجلبة	السلم النائم
مقطوعات موسيقية	حول الكياه

القسم الفرنسي
رواية في القبط المصري لاجراء بحث موسيقى
أنواع النسايف في الموسيقى العربية
المستعارة في مصر

وجسدكم ، ومثابرتهم ، وكفاحهم الدائم ، واستأنتهم في خدمة الفن الذي تعشقوه ، لما بلغت الموسيقى ما انتهت إليه اليوم من المنظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة في القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمتها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دينوية لا تصلح إلا لأشباع شهوات النفوس .

وكانت الموسيقى إذ ذاك محصورة في تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها ، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هذا القيد ، وشرعوا يفتشون في تآليف الألحان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله ، وشاطروهم في هذا التحرر بعض القساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضمون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها ، هال الكنيسة أمرهم ، وأزعجها ما أحدثه من الخطر في زرعهم ، فأبقت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً .

وللكنيسة سلطان ، ولها أنصار ، وللموسيقيين سداد ، ولهم أصحاب منافقون ، فنبأ سلطان الكنيسة وأنصارها ، وحساد الموسيقيين ومنافقوهم ، وأتمروا بهم وأرادوا أن يهلكوهم فلا يذروا على الأرض منهم دياراً هنالك نزل بهم الول فظردوا حتى من حاية القانون . فأعذر دهم . واستبيحت أعراضهم وأمورهم وأمتعتهم ، فان لجأوا إلى القضاء فلا ينظر في قضايهم . وإن ركنوا إلى أهل المدلة من كرام الشعب فلا يصيرون إلا إعراساً وغضاً . وإن صرخوا أسمعوهم غير سميع : ضاقت بهم الدنيا بما رحبت ، وحنم عليهم القضاء ، فإذا فعلوا ؟ ثبوا ، واحتملوا . وصبروا وصابروا حتى تغلب إيمانهم أخيراً وملأ الدنيا ضياء

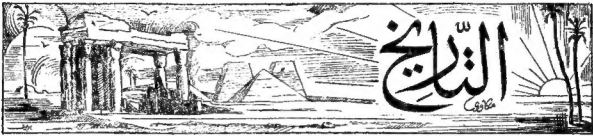
وكذلك أهل الأيمان وأصحاب العقائد الصادقة . تنزل بهم المحن ، وتشتد الكوارث ، فتكبت أقدامهم وترسخ عقائدهم . ويزداد إيمانهم . وتقوى عزائمهم . ويتصبر حقيهم . وينتشر صيتهم ، ويغلب ذكرهم . فكأنما الكوارث والنوازل التي تتأذى الحق وتصادبه ، عوامل قفالة في رفعة الحق واتسارها . وتخليد أهل الحق وانصارها كان لزاماً . بعد الذي عايناه الموسيقيون من المقت والكيد والاضطهاد أن تنبت في أفهامهم فكرة تأليف الجنايات والغيبات فيما بينهم لتتولى حمايتهم . وترعى صيانتهم . وتحافظ على حياتهم . وتصور مصالحهم ، فألفوها قربة متينة . منها المجاهدون ومنها الدائمون ومنها المديرون ومنها القضاة يخلصون في منازعاتهم . أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ وارتقت هذه الجنايات ، على مر الزمن . حتى بلغت في كل أمة مكانة مدعمة على النظم القويمة عما سنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا . أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين في مصر . فان أحوال الناس للحاجة وأجدرهم بالرعاية والصيانة . هم أولئك الموسيقيون الذين تتاهبهم الأحداث من متاحيم جميعا .

وستخصص هذه المجلة قسماً كبيراً من مجهودها في هذه السيل . حتى تبلغ بهم الصدر الذي يستأمله جهدهم

وتضحيتهم ، فان في حمايتهم حماية الموسيقى التي تقدر لها « الموسيقى »

وكثير من الموسيقيين



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الموسيقية

الدولتين
آلة الجناك

الجناك أو الصنج أو الصنج — هي أم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين . وأقدم الآلات الوترية لديهم ، بل هي الآلة الوترية الوحيدة التي عرفت في الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاث التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في تلك الممالك : وهي المنى وآلة الجناك والثاني كما في الصورة رقم ١٠ ،



صورة « ١٠ » عزف بالصنج وعزف بالاني ومن وعزف بالزمره المزودة من نقوش الاسرة الخامسة بمتاح القاهرة رقم ٢٣٣

وكانت تلك الآلة في الدولة القديمة غاية في الاتقان ، من النوع المسقى « الجناك المنحني » أو « الجناك المقوس » وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما في الصورة رقم « ٢ »

وآلة الجناك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على صندوقها الصوت وليس موازياً له كما في سائر الآلات الوترية الأخرى .



صورة « ٢ »

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجناك الصغير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الإنسان . أو أطول منه أحياناً ، وتارة أقصر منه بقليل . غالباً كانت الجناك كبيرة استعملها العازف وهو واقف . وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاثٍ .

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل ، ذات لون آخر يضرب إلى السمرة . تثبت الأوتار من جبهة في حامل متصل بالصندوق الصوت ، ومن الجهة الأخرى تلف على

أوتاد قصيرة ، تقابل المقاتيح في آلات العصر الحاضر . وكان عدد أوتار الجناك في الدولتين القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدها في الدولة الحديثة ، كما سنبينه في حينه . ونذكر جداً أن رأينا أوتار الجناك تزيد في الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار (ولا تزال هذه الآلة موجودة في غرب إفريقيا ، ويكسونها هناك أحياناً بجلد الفهد)

وأقدم صورة لآلة الجناك عثر عليها في النقوش المصرية كانت في نقوش الأسرة الرابعة .

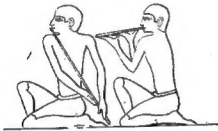
كان الناي أحد العناصر الثلاثة المهمة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في المملكة القديمة، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ليس لها بوق للنفخ. مفتوحة الطرفين، وهي نوعان: نوع طويل يقرب طولُه من قامته الرجل يستعمله العازف وهو واقف «صورة ٣». وهذا النوع قليل الوجود



صورة (٣) الناي الطويل

أما النوع الثاني وهو أكثر النوعين شيوعاً في الاستعمال، فيبلغ طولُه متراً في المائدة. وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين، وعلى جانبيها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجبهة التي ينفخ فيها «صورة ٤». يستخدمها العازف وهو جاثٍ على إحدى ركبتيه، رافضاً ركبته الأخرى. ممسكاً بالآلة مائلة من الفم إلى اليمين أو إلى الشمال، متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها. وصوت هذه الآلة لين.

وأقدم صورة للناي عُثر عليها هي تلك التي وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر.



صورة (٤) عازف بالناي وعازف بالزمارة المزودة

وكان لا يعرف بالناي في الدولة القديمة إلا الرجال. أما في الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعرف بتلك الآلة.

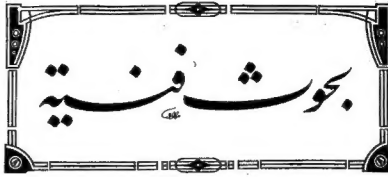
وكان العازف بالناي يستخدم عدة نايات تختلف طولاً. كما يختلف فيها عدد الثقوب، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناي حتى الآن).

٢ - الزمارة المزودة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً في الفرق الموسيقية (كما في صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة في الفرقة، يعني أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها.

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ذات بوق للنفخ، تستعمل دائماً مزدوجة. وطريقة استعمالها أن يستخدم في العزف بها السبابة والوسطى، وأما الخنصر والبصر فتستندان الآلة من الخلف، والأبهام تستند من الأمام.

وكان في كل زمارة أربعة ثقوب في كل قصبة، تشبه بذلك آلة نادرة عفاة بالمتحف المصري بربلين. وهذه الزمارة المزودة لا تزال تستعمل في ريف مصر. يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها. فيقال «زمارة ستوية». إذا كان عدد ثقوبها ستة أو «ربعية». إذا كانت ثقوبها أربعة.



الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الصليح

حضرة صاحب العزة الأستاذ

حسن نبيه المصري بك

لا يبتغى قصداً ، ولا يتم قصداً
كسابقه . فهو مثله لا يدل إلا
على ناحية من نواحيها العديدة ،
فلذا وبلا شغل البال طويلاً
لجعل حد لكل ما في معنى
الموسيقى في صيغة واحدة ،
فالأجد أن نوجه المجهود إلى
بيان تركيب هذه المسألة ومتى

يبت نواحيها وانضحت ، ربما استطاع القارئ أن يكون له
صورة من ذلك التركيب أو فكرة يفتنه من الظواهر المتنوعة
التي يشملها حد قد جعله التداول مألوفاً .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن مانسبه موسيقى هو
فن جديد بمعنى أنه لا يشبه إلا قليلاً ما كان يطلق القدماء
عليه ، فهذه الكلمة في المصور اليونانية القديمة ، كان لها
مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشياء أخرى فضلاً عن
فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هي فن الأصوات ولا شيء غيرها ،
فيمؤثرات الصوت الطبيعية : ظاهرة الاهتزاز والتذبذب
المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل في نفوسنا فتشبع
فتحس بشعور خاص ، يجرى في أعماقها ، وبحركة : نتيجة
تلاقها بما يطابقها بما في النفس فيجول فيها خواطر وفكر
فالأصوت القترّد وميقاته ، أو مجموع أصوات وما يتخللها

لقد يتعذر دائماً وضع
تعريف لمجموع مركب من
ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً
متداولاً ، هذه الألفاظ التي
يفهمها الكل أو يقطن أنه
يفهمها ليس فيها بيان كاف
مهما جاهد الإنسان نفسه
ليضع لها حداً جامعاً مانعاً .

فليس من اليسير إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس
ويشفي غليلها لكل مانحصره كلمة موسيقى ، فلا واحد من
التعريفات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد
أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على
صورة تلتذها الأذن نعم . ولكن من ذا الذي يرضى
بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذي يدعى بتحقيق تحديد
الليثذ والمفتر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات
المؤقتات ، والطنانات المجلجلات ، والسنادات المواتقات ،
إذا أفردت أحدثت في حواسنا تأثيراً قتيلاً مجموعاً ،
وهي بينما قد استعملت بنجاح كبير في مواضع كثيرة من
قطع اعترت عملاً عجيباً بديعاً ؟

وهل الأول أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير
عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف

من قرات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك ، يصح فيه القول بأنه تافه لاتأثير له ، على أن لاسنة مبنية تستطيع بدقة تحديد مفعول الأصوات ، والتنبؤ بأثر ودأبها على السمع ، سواء أكانت قرائى أو جمعا . ولا شك بأن النادة والترية والبيئة هي العوامل الكبيرة في تحديد ذلك الأثر .

وإذا خشنا الآن سلسلة أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض ، وسعناها متالية فيتغير وجه المسألة ، وتفضل الظاهرة ، فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والمواقفات نتيجة المجموعات المتفرعة من أصوات متالية سمعت في آن . والتوقيت تقسيم الزمن المناسب للصوت . جميعها يعمل في حسابيتها كل بدوره . وشره هي سبيل الموسيقى الى أرومانا الى استيفتها أن تكون فنا وفننا الغناء وقصص السين وغاية كل موسيقار

الموسيقى فن خاضع لسنة الحركة والنظام فهو مرتبط بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الأخرى تبك الفنون التصويرية تجسد في العوالم الظاهرة الأشكال والألوان ، كما يجد الشعر في حكم الألفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ويسهل ويهون التمثيل والاعراب عن الاحساس والكيفين في الفؤاد .

أما فن الموسيقى ، فهو أقل الفنون اتخاذاً لناصره من خارج ذاته ، فلا يستعين بالمرجودات الكونية ، إذ لا يجد في الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه في ذاته بلا رواء وخشخشة . فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صفه وتحسينه بشئ المحسنات ، وصوغه في أحسن الصفات ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لا في صورة سلسلات متتاليات ولا تراكم أحداث معة ، وفي الحق . لا يعتبر أساساً موسيقياً .

فالنوع الأخرى ، فنون تبيئية تصويرية ، لأنها متصلة بشئ مادي ، والموسيقى تقع في نفسك وتجاك بلا بيان أو تصوير بشئ خاص . فذلك النوع إذن أقل خلقاً وضعاً بشرياً

إذا كانت الموسيقى حقاً أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً ، فقد يتبادر للذهن أن هذه الصيغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع بخلاف هذا ، وإنها تؤثر فيها تأثيراً يلبغا أعظم من أى شئ آخر ، ولنا في حاجة لاثبات هذه الحقيقة ، ولا لنذكر الأحاديث التي تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لاتصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا في طبيعة الحس الموسيقي ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة العناصر الموزونة التي تدبرها المرسيقى عظيمة حقاً ، فصوت واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أى خط بسيط يقع تحت عيننا ، ومن ثم فالحن أو مجموع ستادات ومواقفات تؤثر على حساسيتنا بأشد مما يحدث أى شئ آخر ترقمه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثرها المتوالي الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك في السمع ، فإذا ما شاهدت العيون مناظر كررت . ثم اصططعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها ، والأذن لاتسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج في مركب فتى ، أضف إلى هذا . أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لاتزاع في تأثيرها ولا جدال في فعلها ، ولا تنس فعلها بنض النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبتنا العضوية ، وأن أشده واقع على الجهاز العصبي . وأثره ظاهر لا ريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجي بين الحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لاتعلق عليه أهمية كبيرة . فإذا ما قلنا إننا تأثر بالموسيقى ، فنفسد أثرها الأدبي والعقلي ، الذي تحفه في نفوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمن إلا قليلا ولكن لأى حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأى سبيل قويم . هنا ما أحدثك عنه قريبا ٩

تدريسه الموسيقى العربية

بقلم

مفكرة الأستاذ صفر على

الوكيل الفني للمعهد



صنيرة كل منها يساوى ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ فى ٣ تساوى ١٢ رباعاً ، فيكون ١٢ رباعاً زائداً ١٢ رباعاً تساوى ٢٤ رباعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقى العربى المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة ، كل منها يساوى ربع صوت على وجه التقريب . وإليك بيان الثمان درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطلح عليها من زمن بعيد . ولا تزال مستعملة للآن :



وا جهاكه سيكه دوكة راس عراق عشيران يكاه
ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدونة بها هذا السلم
والتي مثلتها بها أصوات السلم الموسيقى العربى ، بمعنى أن
يكون اليكاه مقابلاً لصوت «رى» ، العشيران
مقابلاً لصوت مى الخ ، لا نجدما تطابق الحقيقة . لاسمّا
سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت
للرجل ، فلا يمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة «رى»
المذكورة . لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء
من «رى» القرار إلى «رى» على الخط الرابع من
مفتاح صول الجواب ، تدخل ضمن منطقة الأصوات الحادة .
وقد يرجع السبب في جعل كتابة اليكاه «رى» إلى أنه

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال
وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس
الأصوات ، ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقى
الأوتار ، فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من
حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم البم «فى الود القديم»
أو اليكاه «فى العود الحديث» . واليكاه . كلمة فارسية
معناها المقام الأول . فهى أول درجة صوتية فى السلم
الموسيقى العربى المعروف لدينا ، والذي قسم منذ القرن
الثانى عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين رباعاً تقريباً ، وهو
مكون من ثمان درجات أساسية هى :

يكاه عشيران عراق راس دوكة سيكه جهاكه نوا
٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١
أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فوعان :
الأول : بعد ، كبير ويسمى بالبعد الطينى ، وهو
يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين
اليكاه والعشيران ، والراس والدوكة ، والجهاكه والنوا
الثانى : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً
ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراس ،
والدوكة والسيكه ، والسيكه والجهاكه.

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة
أى مجموع أرباعها يساوى ٣ فى ٤ يساوى ١٢ رباعاً ، ثم أربعة أبعاد

تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات التحويل لرفع الصوت أو خفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة. ونذكر هنا الاشارات التي قررها المؤتمر الموسيقي للعلم بمقتضاها وهي:

..	♭	نصف	..
..	♮	ربع	..
..	♯	رفع ربع	..
..	♯	نصف	..
..	♯♯	ثلاثة أرباع	..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الفرية سلم مقام الراس مع ملاحظة وضع الاشارة ♭ نصف يمول امام درجتى الـ دى ، والـ سى ، خفض كل منهما ربع درجة . لتصبحا مقابلتين للسيكاه والأوج من مقام الراس :



کردان اوج حتى نوا چهارم سیکاه دوکاه راس
وإنمّا للقائمة نكتب هنا سلم أربع مقامات أخرى وهي:

سلم مقام العجم عشره



سلم مقام نهاندر



سلم مقام بیانی



سلم مقام الحجاز



وقد وجه الفتحيش الموسيقي بوزارة المعارف ، ونظر مدرسى الموسيقي بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم ، وأحسب أنه لا يمضى وقت طويل . حتى تعم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النش. الجديد ، ويسايره فيها أهل الفن اتباعا لسنة الرقى ؟

لما انتشرت النوة الفرية في الشرق ، كان الموسيقيون الأتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها . وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت في الناي المسمى منصور ، مقابلا لصوت اليكاه الذى يبدأ به السلم الموسيقي ، وأن يمثلوه بعلامة د رى ، تحت الخط الأول من مفتاح صول ، ثم استمر تدوين الموسيقي التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا .

وأما المصريون ، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم ، بل إنهم كلما اجتمعوا للقاء ، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه الديدان وسائر الآلات الأخرى .

وبالرغم من أن الغربيين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥ ، أى منذ خمسين سنة ، على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوى عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت

العلامة د لا ، الذى عددذبذباتها ٣٥ ذبذبة

في الثانية ، وسموه بالديابازون ، فإن الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التي ذكرناها قبلاً ، أى يرمزون لليكاه بعلامة د رى ، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة .

أما وقد تقرر في إحدى جلسات مؤتمر الموسيقي العربية الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٧ أن يكون صوت الحسنى من السلم الموسيقي العربى مقابلا لصوت الديابازون الافرنكى د لا ، فينبى ، على هذا الاعتبار ، أن يكون الراس مقابلا لعلامة د دو . وهى أول درجة من سلم دو الكبير .

وإذن وجب أن يبدأ السلم بالراس بدلا من اليكاه للأسباب الآتية :

أولاً — لأن الراس كانت قديما أولى النتهات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراس .

ثانياً — لأن مقام الراس ، مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربى بدون إدخال أى تغيير عليها وهذا مما يماثل مقام دو الكبير الذى يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربى ، بدون إدخال أى علامة من علامات التحويل عليها .

ولما كانت الأبعاد الموسيقية في السليدين العربى والغربى

الأوبرا وتطورها

الأوبرا في القرن السابع عشر

سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتقلب رغم جهودهم ، وأنهم خضعوا ، لامن ناحية الفن لغضب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فقد كانت الموسيقى ، قبل نشأة الأوبرا ، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وترايله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصرأ جوهريأ قائمأ بذاته فتمدح لذاتها أو تذم ، وإنما يقال إنها مواقعة أو غير مواقعة ، لروح الدين .

وإما موسيقى دينوية تعزف أو تغنى في الحفلات والمواسم والأعياد ، فلم تكن في هذه الحالة أيضا عنصراً جوهريأ . وإنما كانت ، إحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سيبا في إيطاليا ، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . ففضلوا إلى اللاتينية ، في القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان ، أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عليأ .

واذن قد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التي تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردي *Baraldi* أحد أشراف فلورانس موسيقى الكنتراپوا ، وشن عليها النارة ، وهي الموسيقى التي صارت اليها الموسيقى الغربية والتي وصفها بأنها تمزق الشعر

المدرسة الإيطالية

نشأة الأوبرا في فلورانس

ليس العجيب أن نلاحظ ، في مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الانجلاء للقديم ، وتشيعاً منهم لتاحية خاصة من نواحي الفن . إنما العجيب أن النتائج الذي تؤدي إليه محاولاتهم لأحياء القديم تسفر دائماً عن إنتاج شيء جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يمتصجون للفكرة التي يرغبون في إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تغلب روح العصر . فترك القديم مجرد رمز للفكرة ، أما الفكرة نفسها فتتطور فتصير تصيرا جديداً .

وهذا هو الشأن في نشأة الأوبرا ، فإن أصل الفكرة في إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأحجامها الجرمية ثم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة في أوروبا ، بل وغدت مرآة ينعكس فيها روح شعوبها وعقليتها . وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا في حد

إلغائية أيضاً، قدر الامكان ، والغناء ذا التصويت واحد .

مدرسة روما

لما انتقل باردي من فلورنسا إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التي يعمل لها هو وجماعته في فلورنسا لا تزال مستوية عليه ، فلما رأى المجال في روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها ، وجاهد حتى غدت روما في الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاماً للأوبرا ، لها فيها طابعا الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها في ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو

لاندي » *Stefano Landi*

ومن مميزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد ، وأن الغناء المنفرد (*Aria*) أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير »

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها في الموسيقى ، واتصلت في فن الأوبرا بالبنديقية وفرنسا . فتحلت من طابعها الخاص .

مدرسة البنديقية

أنشئ في البنديقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فصلاً في تاريخها . ولقد أكرمها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شيعاً ، فلما بعد أن كانت وقفاً على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فناً شيعياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة في المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى بالبنديقية فيما بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها وإلحاق عليها ، حتى بلغ

في سبيل التوزيع الموسيقي للأصوات المتعددة . مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته في أغراض الموسيقى .

بل لقد تألفت في نهاية القرن السادس عشر « ١٥٨٠ — ١٥٨٩ » في بيت هذا الشريف في فلورنسا ، جماعة من أشراف الشعراء والموسيقين ، كان من أهم ما يشغلهم النظر في صيانة الشعر بتسليم الموسيقى ، فأروا العودة إلى التراجيديا اليونانية القديمة وعملوا على إحياها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذي التصويت الواحد (كما هو الحال في الموسيقى العرية) .

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردي حتى استعاه البابا إلى روما فانتقل إليها ووكل زعامة جماعته

إلى زميله كورزي *Corri*

وقد بدأ جاليلي *Galilei* بنغذ رغبات الجماعة فنشر في عام ١٥٨٩ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلاً عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهي دافني » *Dafne* ، اشترك في تلحينها كورزي *Corri* وييري *Pert* . وللأسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا ، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ما كتبه عنها محاصروها

وفي الأعوام التالية لحن ييري هذا وغيره أوبرات أخرى في فلورنسا ، كان مالاقة من النجاح سبباً في تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تنشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف مما ساعد على إخراجها في أبهة وروعة ، ضمنت لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقيين جميعاً في فلورنسا .

وكان طابع الموسيقى في أوبرات فلورنسا ، إذ ذاك ، تغلب عصر اللقاء البحث فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية (صامتة) . وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والانشيد

تُعدُّ إليها . وهي أحياء التراجيديات اليونانية القديمة وتبسيط
الألحان، إلى أن صارت أكبر تاج موسيقى في أوروبا .
ولقد امتد أجل هذه المدرسة ، وأُيِّنت ثمراتها ، حتى
عاصرت تطور الأوبرا في القرن الثامن عشر

من تمسّقه لفن الأوبرا ، أن الطبقات الوسطى منه كانت
تحتفظ بمقاصير وألوان دائمة لهم .

ويعمل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل
مظلة في أثناء التمثيل ، فإذا رغب أحد المشاهدين متابعة
التمثيل على نصوص الرواية ، استحضر معه شمعة يستعين
بها على ذلك .

ومن أشهر من نبغ في الأوبرات في هذه المدرسة
مونتفردى *Monteverdi* .

وامتاز طابع أوبرات البندقية في ذلك الوقت بقلة
عدد جماعات الممثلين ، واستعمال الآلة والروعة في الإخراج ،
وترجمة الألحان عن حقيقة المشاعر ، وكثرة التوزيع في
الإيقاع .

مدرسة نابولي

قامت بعد ذلك ، في النصف الثاني من القرن السابع
عشر مدرسة رابعة في إيطاليا هي مدرسة نابولي ، امتازت
موسيقاها بما أودع في ألحانها من رقة الشعور والتعبير
عن الانفعالات النفسية ، وبلغت في ذلك شأوا لم يلحقها
فيها مدرسة قبلها .

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للتأحية
الموسيقية البحتة في الأوبرا ، كما كانوا يراعون سهولة الأداء
في أغانيها ، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالتند
المنفرد *(Arie)* .

ولقد كان موسيقو تلك المدرسة يؤلفون ألحانهم ،
مراعين مواقفها لأصوات مغنيين بعينهم . وكذلك أسست
بنابولي مدارس كبيرة للتند

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التي

ظهر حديثنا

الحزب الأول

من كتاب

دراستنا للقانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمد أحمد الخفني
مفتي الديار المصرية
ومراقب مدرسة للهد

مصطفى رضا باري
رئيس المحققين الملكيين
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المودع بشارع الملكة نازلي بمصر

اعلام الموسيقى

معبد

خرج ابن أبي حنيفة إلى مكة، فله مع ابن سريج، وهو من لحول المتن، إلى المدينة، فأسمعوه غناء معبد وهو غلام، وقالوا: ما تقول فيه؟ قال: إن عاش كان مغبى بلاده. فصدقت فراسه، وصح حسنه وتحمينه.

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبدًا أتى ابن سريج وابن سريج لا يعرفه، فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغناه وقال له: كيف كنت تسمع؟ - جعلت فداك - قال له: لو شئت كنت كُفيت بنفسك الطلب من غيرك.

وتلك عبقريه ولدت في معبد، لم يطلبها أنه رقيق يرى النعم لمواليه وأسياده، وأنه لذلك معبد فقير، ذلك بأن العبقريه من صنع الله، لا شأن لها بأحداث الزمان، ولا تفاوت الأنساب والأعراق.

وآية العبقريه أنها تعجز المنافسين والمحتدين، أما الحساد والمساقرن فتكلمهم قلا، وعبقريه معبد ولدت معه، كما قلت، ورعاها رب العبقريات، فخطبت في صفه كما دوت في كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان.

قدم ابن سريج والفريرض المدينة يترخان لمعروف أهلها، ويزوران من بها من صديقهما من قرش وغيرهم، ومكاتبهما من النعام رفيعة سامية، فلما شارفاها قدما فثقلتهما ليرتادا منزلا حتى إذا كانا بالنفسلة - وهي جبانة على طرف المدينة يُغسَلُ فيها

إمام أهل المدينة في النماء، لم يسه إلى صنعه فيه من تقدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر، فهو غل المتن، وأجودهم صنعة وأحسنهم خلقاً.

حدث عن نفسه قال: كنت غلاماً ملوكاً لآل قطن، مولى بني منزوم، وكنت ألقى النعم بظهر العرة، وكانوا يجتاراً أصابع لهم التجارة في ذلك، فأقى صخرة بالحرة لقاء بالليل فاستند إليها، فأسمع وأنا تائم صوتاً يجرى في سامي فأقوم من النوم فأحكيه، فهذا كان مبدأ غائي.

كان أبوه أسود، وكان هو خِلَاسِيًّا (١) مديد القامة أحول، صناعته، في أكثر أيام رقه، التجارة، وربما رعى النعم لمواليه، وهو مع ذلك يختلف إلى فيض الفارسي، وسائب عاتر، المتنين حتى اشتهر بالخلق. وحسن النماء، وطيب الصوت، وصنعت الألحان فأجاد، واعترف له بالتقدم على أهل عصره.

(١) الملاي بالسكر الولد بن أبوزيد أيض وأسود

الأيام - إذا ما بسلام متحف بازار وطرفه على راسه، يده
جباله يصيد بها الطير وهو يتنقذ ويقول
القصر فالنخل فالجملاء بينهما

أشهى إلى النفس من أبواب جيترون

وإذا التلام مبد، فلما سمع ابن سريج والفريش مبدأ
مالاً إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله
قط، فأقبل أحدهما على صاحبه قال: هل سمعت كاليرم قط؟
قال لا والله! فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يصيد
الطير، فكيف بمن في التجوئة - يعني المدينة - قال أما أنا
فكفكته والله إن لم أرجع... ففكرت أراجعتين

فإذا كانت هذه حادثة مبد، وهي معجزة، فكيف إذن كان
شبابه وكوله؟

وهذا الفريش نفسه يحدثنا عنه مبد فيقول: قدمت مكة
فذهب في بعض القرشيين إلى الفريش، فدخلنا عليه وهو
مُتَّصِح (١) فأتته من صُبحته وقعد، فسلم عليه القرشي
وسأله، فقال له: هذا مبد قد أتيتك به، وأنا أحب أن تسمع
منه، قال: هات، فنقته أصواتاً قال: إنك يا مبد ملجج الفناء،
فأحفظني (٢) ذلك الجثث على ركبتي، ثم غنّيه من صنق
عشرين صوتاً لم يُسمع بمثله قط، وهو مطرق واجهم قد تغير
لونه حسداً وخجلاً.

وهذا ابن سريج أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن مبد، أن
مبد كان غارجاً إلى مكة في بعض أسفاره، فسمع في طريقه
غناء في «دَقَقْنَ مَرَّ» - وهو موضع على مرحلة من مكة -
فقد الموضع، فإذا رجل جالس على حرف يركب «فارق»
شعره حسن الوجه، عليه ذرّاعة (٣) قد صبتها برّ عفران،
وإذا هو يتنقذ.

(١) التصح النوم بالنداء (٢) أغشيق (٣) المرأة حية
مشقوقة القدم

حنّ قلبي من بعد ما قد أنابا
وَدَعَا لَهْمَ شَجْوِهِمْ فَأَجَابَا

ذاك من منزل رُسلَى خلا

لايس من خلاته جلبابا

عُجِبْتُ فِيهِ وَقُلْتُ لِلرَّكَبِ عَرُوجَا

طامعاً أَنْ يَرْمُو رَنْجُ جَوَابَا

فاستأثر التثنى من لوعة الـ

حُبِّ وَأَبْدَى الهموم والأوصابا

فقرع مبد بعصاه ونقّ:

مَنَعَ الْحَيَاةَ مِنَ الرِّجَالِ وَتَقَتَهَا

حَقَّقُ تَشَقُّبَهَا النَّسَاءَ مِرَاضُ

وكان أقدمة الرجال إذا رأوا

حَدَقَ النَّسَاءُ لِنَبْطِهَا أَغْرَاضُ

قال له ابن سريج: بالله أنت مبد؟ قال: نعم، وبالله أنت ابن
سريج؟ قال: نعم ووالله لو عرفتك ما غيت بين يديك.

ولقد كان مبد سَمَحَ الخُلُقِ، كريم النفس، يختلف إليه
المننون من كل حدب يأخون عنه، ويطلبون منه، فيلتاقم منفرح
الصدر، تطلق المعنى، غلص التية في إرشادهم، صادق النزعة
في تخريجهم، لا يخل على قصاده بغن يجيده، وعلم يقنه، بل لقد
كان يتحمل المشقة في هذه السيل راضياً مرتاحاً

قد كان علم جارية من جوارى الهجراز الفناء تُشَدِّعِي
«طية» و«طية» بتخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق
فأخرجها إلى البصرة، وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل
الأهواز فأعجب بها وذهب به كل مذهب وغفبت عليه،
ثم ماتت بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواريه
أكثر غنائها عنها، فكان يحبه إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل
عن أخبار مبد وابن مُسْتَقَرِّه، ويُظهِرُ التصبُّلَ والليل
إليه والتقديم لفنائها على سائر أغاني أهل عصره إلى أن عرف

ذلك منه، وبلغ مبدأ خبره، فخرج من مكة حتى أتى البصرة، فلما وَرَدَهَا صادف الرجلَ قد خرج عنها في ذلك اليوم إلى الأهواز، فاكترى سفينة، وجاء مبدئ يسفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه، فأمر الرجلُ الملاح أن يجلسه معه في مؤخر السفينة فقلع وانحدروا، فلما صاروا في فم نهر الأبلق^(١) تنفسوا وشربوا، وأمر جواربه ففتن، ومبدئ ساكت وهو في ثياب السفر، وعليه قُرْوٌ وخُشْفَانٌ غليظان وكَرِيٌّ جاف من زى أهل الحجاز إلى أن غَشَّتْ إحدى الجوارى (من غنا مبدئ)

بانت سعادٌ وأمسى حبُّها انصرما

واحتلتِ القوز والأجراع من إضمار^(٢)

إحدى بليٍّ وما هام القواد بها

إلا السَّهْمَ وإلا ذِكْرَةَ حُثْلَمَا^(٣)

فلم تُجِدْ أدامه، فصاح بها مبدئ: يا جارية، إن غنامك هذا ليس بمستقيم. قال له مولاها - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغناء ما هو؟ لم لا تُمِيسِك وتزمر شأنك، فأمسك، ثم غنت أصواتاً من غناء غيره وهو ساكت لا يتكلم حتى غنت

بابنة الأزدِ قَلْبِي كَتِيبٌ

مستهم عندها ما ينبغي

ولقد لاموا قُلْتُ دَعَوْنِي

إِنْ مِنْ تَنْبُورٍ عَنْهُ حَبِيبٌ

إنما أبلى عظامي وجسمي

حبُّها والحبُّ شيءٌ عجيبٌ

أيها العائب عندي هواها

أنت تَقْدِرُ مِنْ أَرَاكَ تَعِيبٌ

فَأَحْلَلْتُ بعضه، قال لها مبدئ: يا جارية لقد أخلعت بهذا

(١) الابله بدعي شاطي. دبة « ٢ » النور الارض الطينة، والاجراع الرمة الطينة المبت لا وهو تنيا، وانهم واد بجبل تامة وهو الذي فيه المدينة « ٣ » بلي اسم قبيلة والسفاه اللطيف والفكرة خد التنيان

الصوت إخلالا شديدا، فغضب الرجل وقال له: ! ويلك ! ما أنت والغناء ألا تَكْشِفُ عن هذا الفضول، فأمسك، وغشيت الجوارى مَتَلِيًّا ثم غنت إحداهن من غناها:

خَلِيْلٌ عوجا منكأ ساعةً معي

على الرَّبْعِ نَعْنَى حَاجَةٍ وَنُؤَدِّعُ

ولا تَحْجِلَانِي أَنْ أَلْمُ بِدِمْنَةٍ

لِعَزَّةٍ لَاحَتْ لِي بِيَدَا، بَلَقَعَ

وقولا لقلب قد سلا: راجع الحموى

واللمين: أذرى من دموعك أو دعي

فلا عيش إلا مثلُ عيشِ مَضَى لَنَا

مَصِيْفًا أَقْنَا فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَرْتَبِعٍ

فلم تصنع فيه شيئا، قال لها مبدئ: يا هذه أما تفرمين على أدامه صوت واحد؟ فغضب الرجل وقال له: ما أراك تَدْعُ هذا الفضول بوجه ولا حيلة! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك من السفينة، فأمسك مبدئ حتى إذا سكنت الجوارى سكنت اندفع يُسَقِّقُ الصوت الأول حتى فرغ منه، فصاح الجوارى: أحسنت والله يا رجل: فأعده فقال: لا والله ولا كرامة، ثم اندفع يفتي الثاني، فقلن لسيدي: وبمك! هذا والله أحسن الناس غناء، فَسَلَّه أَنْ يَمِيدَ عَلَيْنَا وَلَوْ مَرَّةً وَاحِدَةً لَعَلْنَا نَأْخُذَهُ عَنْهُ، فَانْهَ إِذْ قَاتَا لَمْ يَجِدْ مَثْلَهُ أَبَدًا، قَالَ: قَدْ سَمِعْتِ سَوَاءَ رَدَّهِ عَلَيْكَ وَأَنَا خَافْتُ مَثْلَهُ مِنْهُ، وَقَدْ أَسْلَفْنَا الْأَسَاءَةَ فَاصْبِرِي حَتَّى تَدْلِرِي، ثُمَّ غَنَى الثَّالِثُ، فَزَالُوا عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ، فَوَسَّيَ الرَّجُلُ فَخَرَجَ إِلَيْهِ وَقَبَّلَ رَأْسَهُ وَقَالَ: يَا سِدِّي أَعْظَلْنَا عَلَيْكَ وَلَمْ نَعْرِفْ مَوْضِعَكَ، قَالَ: فَهَيْسَلُكَ لَمْ تَعْرِفْ مَوْجِي، قَدْ كَانَ يَنْبَغِي لَكَ أَنْ تَحْتَبِيَ وَلَا تَتَسَرَّعَ إِلَى بِسْوَءِ الْخِيَرَةِ وَجَفَاءِ الْقَوْلِ، قَالَ له: قَدْ أَخْطَلْتُ وَأَنَا أَعْتَرُ إِلَيْكَ مَا جَرَى وَأَسْأَلُكَ أَنْ تَنْزِلَ إِلَيَّ وَتَحْتَطِّبَ، قَالَ: أَمَا الْآنَ فَلَا ظَمَ يَزِلُ بِرَفْقٍ بِهِ حَتَّى تَنْزِلَ إِلَيْهِ، قَالَ له الرجلُ مِمَّنْ أَخْنَعْتَ هَذَا الْغَنَاءَ؟ قَالَ: ..

من بعض أهل الحجاز، فَمِنْ أَيْنَ أَخَذَهُ جَوَارِكُ؟ قَالَ أَخَذَهُ مِنْ جَارِيَةٍ كَانَتْ لِي ابْتِاعَهَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْبَصْرَةِ مِنْ مَكَّةَ، وَكَانَتْ قَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَبِي عُبَيْدٍ مَبْدُوحِي بِتَرْخِيمِهَا، فَكَانَتْ تُحْسِلُ مِنْ عَمَلِ الرُّوحِ مِنَ الْجَسَدِ، ثُمَّ اسْتَأْذَنَ اللَّهُ، عَزَّوَجَلَّ، بِهَا وَبَقِيَ هَؤُلَاءِ الْجَوَارِي وَهِيَ مِنْ تَلِيمِهَا، فَأَنَا إِلَى الْآنَ أَنْصَبُ لِمَعْدٍ، وَأَفْضَلُهُ عَلَى الْمُنَيْنِ جَمِيعاً، وَأَفْضَلُ صُنْعِهِ عَلَى كُلِّ صُنْعٍ، قَالَ لَهُ مَبْدُوحٌ: أَفَضَرْتَنِي؟ قَالَ: لَا، فَهَؤُلَاءِ مَعْبِدٌ يَدُهُ صُلْعَتُهُ ثُمَّ قَالَ: فَأَنَا وَاللَّهِ مَعْبِدٌ: وَإِلَيْكَ قَدِمْتُ مِنَ الْحِجَازِ وَوَايَاتِ الْبَصْرَةِ سَاعَةَ نَزَلِ الْغَيْثَةِ لِأَقْصِدَكَ بِالْأَهْوَازِ، وَوَاللَّهِ أَقْصَرْتُ فِي جَوَارِكِ هَؤُلَاءِ وَلَا جِلْسَانَ لَكَ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمْ خَطَأٌ مِنَ الْمَاضِيَةِ، فَأَكْسَبَ الرَّجُلَ وَالْجَوَارِي عَلَى يَدَيْهِ وَرَجَلَيْهِ يَقْبَلُونَهَا وَيَقُولُونَ: كَمْ تَمَتُّ نَفْسُكَ حَتَّى جَوْنَاكَ فِي الْمَخَاطِلَةِ، وَأَسَانَا عَشْرَتَكَ، وَأَنْتَ سَيِّدُنَا وَمَنْ تَمْنَى عَلَى اللَّهِ أَنْ نَقَاهُ، ثُمَّ غَيَّرَ الرَّجُلُ زِيَّةَ، وَخَلَعَ عَلَيْهِ عِدَّةَ خَلْعٍ، وَأَعْطَاهُ فِي وَقْتِهِ ثَلَاثَةَ دِينَارٍ وَطَيَّأَ وَهْدَايَا بِمَثَلِهَا، وَانْحَدَرَ مَعَهُ إِلَى الْأَهْوَازِ فَأَقَامَ عِنْدَهُ حَتَّى رَضِيَ حَيْدُكَ جَوَارِيَهُ، وَمَا أَخَذَهُ عَنْهُ، ثُمَّ وَدَّعَهُ وَانْصَرَفَ إِلَى الْحِجَازِ

ولمعدٍ في مثل هذا أساليب، يَجْعَلُ عَنْهَا فِي عِبَارَةٍ كَرِيمَةٍ يَقُولُ: غَيْثٌ فَأَجْعِبْنِي غَنَائِي وَأَعْجِبِ النَّاسَ وَذَهَبَ لِي بِهِ صِيَتٌ وَذَكَرَ، قُلْتُ: لَا تَمْنَى مَكَّةَ فَلَا تَمْنَى مِنَ الْمُنَيْنِ بِهَا وَلَا غَنَائِيهِمْ وَلَا تَمْرَقَنَّ إِلَيْهِمْ، فَابْتَمَتْ حَارًّا فَخَرَجَتْ عَلَيْهِ إِلَى مَكَّةَ، فَلَمَّا قَدِمَتْ بَعَثَ حَمَارِي وَسَأَلْتُ عَنْ الْمُنَيْنِ أَيْنَ يَتَمَنُّونَ؟ قِيلَ فِي بَيْتِ فُلَانٍ، فَجِئْتُ إِلَى مَنْزِلِهِ بِالْعَمَسِ (١) فَفَرَعْتُ الْبَابَ فَقَالَ: مَنْ هَذَا؟ قُلْتُ أَظُنُّ عَاثَكَ اللَّهُ— فَذَا هُوَ يُسَبِّحُ وَيُسْتَعِذُّ كَأَنَّهُ يَخَافُ فَتَحَقَّقْتُ قَالَ: مَنْ أَنْتِ— عَاثَكَ اللَّهُ— قُلْتُ: رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ، قَالَ: فَا حَاجَتُكَ؟ قُلْتُ: أَنَا رَجُلٌ أَشْتَبِي الْفَنَاءَ وَأَزِمُّ أَنْ أَعْرِفَ مِنْهُ شَيْئًا، وَقَدْ

بَلَغَنِي أَنَّ الْقَوْمَ يَجْتَمِعُونَ عِنْدَكَ، وَقَدْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَتَرَلَّنِي فِي جَانِبِ مَنْزِلِكَ وَتَحْطِقَ بِيهِمْ فَأَنَّهُ لَامَثُورَةٌ عَلَيْكَ وَلَا عَلَيْهِمْ مِنْ فُلَوِي شَيْئًا ثُمَّ قَالَ: انْزِلِي عَلَى بَرَكَةِ اللَّهِ، فَقُلْتُ مَتَى فَرَكْتُ فِي جَانِبِ حَجَرَتِهِ، ثُمَّ جَاءَ الْقَوْمُ حِينَ أَصْبَحُوا وَاحِدًا بَعْدَ وَاحِدٍ حَتَّى اجْتَمَعُوا فَأَنكَرُونِي وَقَالُوا: مَنْ هَذَا الرَّجُلُ؟ قَالَ رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ خَفِيفٌ يَشْتَبِي الثَّنَاءَ وَيَطْرِبُ عَلَيْهِ، لَيْسَ عَلَيْهِ مِنْهُ عَمَاءٌ وَلَا مَكْرُوهٌ، فَرَجَوَانِي وَكَلَّمْتُهُمْ ثُمَّ انْبَسَطُوا وَشَرِبُوا وَعَتَّسُوا، فَجِئْتُ أُعْجِبُ بِمَنَاقِبِهِمْ وَأَظْهَرْتُ ذَلِكَ لَهُمْ وَيُحْجِبُهُمْ مِنْ حَتَّى أَقْنَا أَيْامًا وَأَخَذْتُ مِنْ غَنَائِهِمْ، وَهُمْ لَا يَدْرُونَ، أَصَوَاتًا وَأَصَوَاتًا وَأَصَوَاتًا. ثُمَّ قُلْتُ لِابْنِ سَرِجٍ: إِنِّي ذَيْبَتُكَ، أَمْسِكْ عَلَيَّ صَوْتُكَ:

قُلْ لِمَنْدٍ وَتَرَبُّهَا قَبْلَ شَحْطِ (١) التَّرَبُّي غَدَاً
إِنْ تَجُودِي فَظَالِمًا بِتُ لَيْلٍ مُشْتَبَدًا
أَنْتِ فِي وَدٍّ يَبْتَئِزُ خَمِيرٍ مَا عِنْدُنَا يَدَا
حِينَ تَسْدِلُ مُشْتَقَرًّا حَالَكِ اللَّوْنِ أَسْوَدَا
قَالَ: أَوْ تَمْنَى شَيْئًا؟ قُلْتُ تَنْقَرُ (١) وَعَسَى أَنْ أَصْنَعَ شَيْئًا
وَأَنْدَفْتُ فَنَنِيهِ، فَصَاحَ وَصَاحُوا وَقَالُوا: أَحْسَنْتُ قَاثَكَ اللَّهُ،
قُلْتُ فَأَمْسِكْ عَلَيَّ صَوْتُكَ كَذَا، فَأَمْسَكُوهُ فَنَنِيهِ، فَازْدَادُوا
عَجَبًا وَصَاحُوا، فَمَا تَرَكْتُ وَاحِدًا مِنْهُمْ إِلَّا غَنِيَةً مِنْ غَنَائِهِ
أَصَوَاتًا قَدْ تَحْيَرْتُمْ بِهَا، فَصَاحُوا حَتَّى عَلَتْ أَصْوَاتُهُمْ وَهَزَفُوا
بِي (٢) لَأَنْتِ أَحْسَنُ بِأَدَاءِ غَنَائِنَا عَنَّا مِنَّا، قُلْتُ فَأَمْسَكُوا عَلَيَّ وَلَا
تَضْحَكُوا بِي حَتَّى تَسْمَعُوا مِنْ غَنَائِي، فَأَمْسَكُوا عَلَيَّ فَنَنِيهِ صَوْتًا
وَأَخَّرَ فَوَثِيوَا إِلَيَّ وَقَالُوا غَلَفَ بِاللَّهِ إِنَّكَ لَصَبِيحَةٌ وَأَسْمَاءُ وَذَكَرْنَا،
وَأَنَّ لَكَ فِيهَا هِنًا لِسَبَأٍ عَظِيمًا، فَمِنْ أَنْتِ؟ قُلْتُ مَعْبِدٌ، قَبِلُوا
رَأْسِي وَقَالُوا: لَقَقَّتْ عَلَيْنَا وَكُنَّا تَهَانُونَ بِكَ وَلَا نُنَدُكَ شَيْئًا
وَأَنْتِ أَنْتِ، فَأَقَمْتُ عِنْدَهُمْ شَهْرًا آخِذَةً مِنْهُمْ وَيَأْخُذُونَ مِنِّي

١ الشحط البعد ٢ تنظر تأن ٣ حرف به مدح حتى جوز التدرج في التنا والاطراء

«١» الناس طرفة أمر الليل إذا اختلطت بضمه الصباح

مات أبي وهو في عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فظفرت حين
أخرج نفسه إلى سلامة القسّ جارية يزيد بن عبد الملك ،
وقد أضرب الناس عنه ينظرون اليها وهي آخذة بعمود السرير ،
وهي تبكي أبي وتقول

قد لَعَنَني بَيْتُ لِي كَأَخِي الداءُ الوجع
وَنَجِيهِ أَتَمُّ مِنِّي بات أدنى من ضجيجي
كلما أبصرت رَيْباً غَالِياً فَاضَتْ دموعي
قد خلا من سيدكا ن لنا غير مُضْيع
لا تَلْثَمُنَا إِن خَضَعْنَا أو هَمَّ مَنَّا بخشوع

قال كردم ، وكان يزيد أمر أبي أن يعلبها هذا الصوت فعلبها إياه
فدبت به يومئذ ، ولقد رأيت الوليد بن يزيد والثغر أخاه
متجسّدين في قيصين وردامين بمشيان بين يدي سريره حتى أخرج
من دار الوليد لانه تولى أمره وأخرجه من داره إلى موضع قبره .
غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه

كان معبد رعيانة الغناء في دولة بني أمية ، وكان من أخص
ندمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفي داره بدمشق مات
وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه بمشيان بين سريره
ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فوجه البريد إلى المدينة فأق
به ، وأمر الوليد بركة قد ميّنت له فمكّت ماء ورّد ، خلط
بمسك وزعفران ، وأتى بمعدّ فامر به فأجلس والبركة بينهما ،
وبينهما ستر قد أرخى ، قال له : غثي يا معبد

لَهْفِي على فِتْنَةِ ذَلِّ الزمانِ لهم
فأ أصابهم إِلَّا بما شاموا
ما زال يمدو عليهم رَبِّبُ دَهْرِهِمْ

حتى تَقَانُوا وَزَيَّبَ الدهر عدّاء
أبكي فراقهم عَيْنِي وَأَرْثاءها
إِن التفرّق للأجباب بَكَاء

فغناه إياه . فرفع الوليد الست ونزع مُلَاباة مُطَبَّة
كانت عليه وقدف نفسه في تلك البركة ففاض فيها ثم خرج ،
فاستقبله الجوارى بلباب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى
معبدا ثم قال غثي يا معبد

يَا رَنْجُ مالِك لا تعجب مُتَيْباً
قد عاج غموك زائراً ومُتَمَلِّباً
جادتك كل سحابة هطالة
حتى ترى عن زهرة منبسما
لو كنت تدري من دعاك أجبت
وبكيت من حُرّق عليه اذن دعا

فغناه فغنا له بخمسة عشر ألف دينار فضيها بين يديه ثم
قال انصرف إلى أمكلاك واكتم مارأيت .
ولقد عاش معبد حتى كبر واقطع صوته وأدركته الوفاة
في دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفي هذا يحدثنا ابنه كردم
فيقول .



أنرى مؤسسة
من نوعها
٦٨
شعاع قصر العيني
ص
تليفون
٤٢٣٠٧

شركة قصر العيني للتليفون

السلم الموسيقي

السلم الثاني

العربية ؟ بالطبع لا . وإلا فأين أصواتها وضروبها المذكورة في الاغانى . والتي كان يشق لها الحلقاء الجيوب والتي كانت تصنف بوعى المشاق . وتسلمهم الروح والحياة ؟ وهل هى مبنية على السلم الفيناغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد فى مصر موسيقى تروى غلته ولا تنفث ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجعلها جميعاً من الاسنانة . أى أنه أحضر لنا غناء وألحاناً ومقامات وقطماً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقنا نعرف تلك القطع فسخرناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة يشرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد فى النسخ التركية بما يمزجه أكبر غزفينا منه لكى يشعر بالشهوة والاسامة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمت وجدناها جافة فى آذاننا وغير خنونة - كما يقولون - وبعضها ألحاناً طراوة طبعنا فى الجليل الماضى . واستهانتنا بكل شئ ، وعدم وجود أية دقة عليتنا ، إلى تحويره فى غير خجل تخففتنا السكا والعراق وجوابهما وادعينا أنهما عالمان ، لا يوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعصدي طبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . وثبت للقارىء صدق قولى ، أننا بعد أن تركنا خلقنا تقائنا نغمت

بجلس نادر المثال ، جمع بعض كبار الهواة الذاتى الصيت ، وبعض العالدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العرف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب ما قن وأخذ . واتحد الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأ بهم ، يختلفون الاختلاف الأزل الذى لن ينتهى ، وقال منهم من قال بالسلم المعتدل ، ذى الأربعة والمشرين ربماً متساوية الأبعاد ، المائل للسلم الأوروبى المغرب (Echelle Temperée)

وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السيكاه ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلاً أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلاً أو كثيراً وتذرت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات الزنطية والمذمومة ، غزرت . وتذرت إغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقص فى ريع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تحرف الشرقية حرفاً عتيقاً قاتلاً . وإصانة واحدة إلى الراديو ، ثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ما هى هذه الموسيقى المصرية ؟ أى الموسيقى

لدينا — من الوجهة العلمية مع الأسف في الحق إلا آراء متضاربة مضطربة متافرة مشوشة في نفسها ومزججة للقارئ والهاوى والمخترق

كما ليس لدينا من الوجهة العملية — وهو أمر مخجل — سوى « شيء » يأتى في تلك المقامات المسموعة ويتجمع في تلك الأصوات المضيئة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا في المؤتمر ، بعد إذ لم يجد لنا سلباً موسيقياً : إنشوا عن سلبكم في أغانيكم واضبطوا نسب من الاسطوانات . وهو قول جارح .

المقامات المسكنة تركية في أصلها يجمعها كلها السلم التركي والكتب التي تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر العظيم الذي كتبه الأستاذ رؤوف يكتابك في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية

والسلم العربي كاتين عاسبق هو التركي مشوهاً ومسخواً . فان شئنا الرجوع الى الحق وان شئنا موسيقى عيظمة راقية لها أسس مضبوطة ومدروسة علياً وجب علينا اقتباس تلك الموسيقى لأنفسنا لأنها هي نفس المصرية جسماً ولحاً ودماً وتمتاز عليها بالذقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها في الماضي مرات ومرات ولا تزال نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ الشيء على أصوله وعسانا نخلص في القريب العاجل من الجدل حول السيكالكسيحة والعراق المريض والمناقشة في مقادير الربيع تون المزعجة .

عبد العزيز توفيق

ناظر مدرسة سنورس الابتدائية

الموسيقى : نشرنا هذا المقال علماً بحجرة النشر ولأن كثيرين

الكردى والته نكلر . والمجازكار كرى ، وغيناهما مثل الإتراك تماماً ، مع أنها فئات تركية صميعة . ولا تنس أن الفتى المصرى لم يكن خالياً من الفرض فيما كان يديه في غناؤه من اللبونة ، وهو استدرار رضاه الجمهور وإشباع شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذانتا وحناجرنا واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانستطيع إلا ففائنا المسموعة ، المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلم الموسيقى في العالم ؟ وما قيمته العلمية ؟ وما مقدار ضبطه ؟ وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ! الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أنا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد الثبات في أمر النسب بين درجات السلم الاساسية 11 ولست أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعليم المود قاموا ببعض أبحاث ، كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ، وقام غيرهم بعد ذلك يبحث قد يكون جديداً وقد يكون مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى على حتى اليوم أن هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التي يرأسها الأستاذ الكبير رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها ، والناس حيارى يتخبطون ويناقشون ويتجادلون ولا يصلون إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يمدرون إذا هرصوا إلى الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويفهمونها ويصلون إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى الشرقية معتبراً بردات السلم الافرنجى أساساً ونضيف إلى ذلك أن يشوه السيكال قليلاً ويمسح العراق بعض الشيء ويخجل إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية « الأصل » من العجيب أن ندعى أن لدينا سلباً موسيقياً وليس

لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .
وتصوراً للرأى في هذا الأمر تقدم الموسيقى بالقول بأن
بحوثاً علمية دقيقة أجريت في هذا الصدد في أثناء انعقاد مؤتمر
الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص السلم لجنة خاصة من
لجانها السبع . وقد أُنشئت في بحوثها بالأرقام العددية (الأربع
والعشر ربما المساوية) التي نسميها « بالسلم المتعدل » . كما
اتضح أن هناك فرقاً كبيراً في أبعاد السلم الطبيعي بين الممالك الشرقية
التي مثلت في المؤتمر . وتضرب مثلاً واحداً « بركة السيكاه » فقد
كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة
لفرق شمال افريقية (تونس والجزائر ومراكش) وما ذلك إلا
لأن مرجعها الآن والآن والتواتر والأقليم .
ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعي

ووجوب الأخذ بالسلم المتعدل وهو السلم المقسم إلى أربع
متساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المتعدل لا يختلف كثيراً
عن السلم المستعمل في مصر . وإذا قد كاد الرأى يتفق بين
الجميع على الأخذ بهذا السلم المتعدل نظراً لما فيه من ضبط
وما يقرب عليه من مزاي . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب
الفاضل وجه الصواب في هذا فالموسيقى تحيل حضرة وحضرات
المهتمين بتقب إبحاث هذا الموضوع إلى قرار لجنة السلم الموسيقي
في المؤتمر وإلى المقال القيم الذي كتبه في هذا الموضوع حضرة
صاحب العزة مصطفى رضا بك بالمدد الثاني من هذه المجلة تحت
عنوان « حول السلم الموسيقي الطبيعي والسلم المتعدل » وسواصل
البحث في هذا الموضوع لأهمية في الأعداد المقبلة .



العشاء

وحذره
يسستطيع
أن يبيعك

مهازاراديو

لهني علفي
لك دأئمتنا



سفينة الملك، رسالة الأديوار لحضر ابن عبد الله سنة ٩٨١ . وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيكتور . المذكورة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقي المؤتمر الموسيقي ملف رقم ٤٧٨ بالتفتيش الموسيقي

س ٢ المهد قرر في مذكرته للتوثر ... أن يكون الحجاز في المقعد الرابع من لحن البكاء في المهيوط فقط وليس في الصعود كما ذكرته . فما سبب هذا الاختلاف ؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هي موجودة الآن في بلادها . ومنها الألحان المقدمة من المهد عن مصر . ولم يبت المؤتمر في مصير هذه الألحان بعد ، بل تركها للجمع العلمي الموسيقي المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة ، وجميع هذه الألحان في مصر وسواها قد اعترافا شيء كثير من التغير ، ونحن نسلك فيما نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتمادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس في المهيوط له مثل في جميع الألحان الأفريقية الصغيرة الثنائية ، الميلوديك ، وليس من المستبعد أن يكون الأفرنج قد أخذوا ذلك عن العرب ، أو أن الدواعي التي دعت الرغبة إلى الاستغناء عن الحساس في المهيوط دون الصعود هي نفس الأسباب التي قد تكون

أحالت على مجلة الموسيقى ماورد إليها من حضرة . الهاوي الفيور احمد مختار افندي من الاسكندرية . وهي أسئلة طريفة تتعلق بما كتبه من البحوث الفنية في المقامات في العدد الأول والثاني من هذه المجلة . ولاني أشكر له عنايته وأحد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته ، جيباً عليها فيما يأتي :

س ١ لماذا نقلت نغمة البكاء من موضعها القديم ولم تنقل معها باقي النغات : الدوكاه ، السيكااه ، الجهاركااه الخ ... ؟

ج ١ نقل النغات كلها بترتيبها ياتزم أحد أمرين : إما مهيوط طبقة الألحان القديمة التي كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتناقى مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقفة على الموسيقىات . الآلات ، أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقيتها في طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصورة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نغمة واحدة لليب الذي ذكرناه معقول أكثر من تغيير أماكن جميع النغات ، وفيه محافظة وبقاء للقديم على قدمه ، وهذا هو ما حدث فعلا ، وهو الحقيقة الواقعة ؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل . والمراجع هي :

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوگاه. سيگاه
حجاز. نوى

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر
عن إيقاعه ب (١. ٢. ٣. ٤. ٥. ٦. ٧. ٨. ٩. ١٠. ١١. ١٢) ح عند العرب القدماء
وتفسيره: مطلق الهم. يحبب الهم. ينصر. خنصر الهم
أو مطلق الثلث. وأيماده النسبة لطول الوتر هي:

$$١. ٠١. ٠٩٠٤٩. ٦٥٥٣٦. ٨١. ٣. ٤. بالكسور الاعتيادية$$

$$١. ٠١. ٠٩٠٤٩. ٦٥٥٣٦. ٨١. ٣. ٤. بالكسور العشرية$$

$$٤٠٠. ١٧. ١٨٠١٧. بالقواسل$$

$$١٨٠٠٠. ٤٠٨. ٤٩٨. بالسنت$$

وأما الحجاز المستعمل في عصرنا هذا المحتوى على
بعد يعادل ما يقرب من ٦٠ البعد الكامل فهو حديث
العهد وليس له أصل في المؤلفات القديمة

س (١) مسافة ٦٠ البعد الكامل وهل هي موجودة
في السلم الشرقي؟

(ب) أما كان الأجدر أن تميز المسافات بنسبها
الرياضية بدل تمييزها بالكسور ٣/٤، ٤/٥، الخ؟

ج ١٠٠. ما تقدم من إجابة السؤال الرابع ترى أن
مسافة ٤/٥ البعد الكامل موجودة في الألحان العربية وإن
مسافة ٦/٧ البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك
أيضاً بالبعد ٨/٩ الذي ورد في كثير من الألحان ابن سينا فهو
أقرب بعد لمسافة ٦/٧ البعد الكامل ولم يرد عند القدماء
بعد أكبر من هذين البعدين بين نغمتين متتاليتين إلا في
لحن الملوّن المنثور الذي يرجع إلى ما قبل التاريخ وعلاوة
على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون في مجلة جمعية الموسيقى

الدولية الألمانية (Sammelbadne de internationalen muzik-
geselltechnia)

موجودة عند العرب ، لأنها أسباب تتعلق بطبيعة الصوت
في حالة الغناء، والظواهر الطبيعية ثابتة على مر الدهور
أنظر أيضاً اللحن المتقدم من البارون إيرلنجر صفحة
١٨٢ من النسخة العربية من كتاب المؤتمر فيه تجد جواب
الحجاز في الصعود ويستغنى عنه في الهبوط

س ٣ حول عقد الأوج ذى الثلاث الموجود في تحليل
المعهد للحن اليكاه

ج ٣ إني أعتقد أن ذى الثلاث بمفرده لا يفي لتمييز
الحن لأماكن وجوده في جوف الحان كثيرة بخلاف ذى
الأربع وذى الحنس الشائع استعمالهما في أجناس العرب
القديمة القياسية الاثنى عشر المروقة ، وليس هذا منها ،
فلا داعي إذن لأن أستمع في التكلم عن تكوين الألحان
وإن جاز ذلك في التحليل الذي يطلق فيه لكل شخص
حرية التعبير مادام لا يتعدى تغييره هذا درجات اللحن
الموجودة

س ٤ الحجاز ذو الأبعاد ٣/٤، ٥/٤، ١/٤ من الأبعاد
الكاملة وهل له وجود؟

ج ٤ الأصل في الحجاز هو اليانق وتستبدل فيه الجهاركة
بالحجاز وأما إذا استبدلنا أكثر من درجة أساسية واحدة
وجب تمييز اللحن فإن استبدلنا السيگاه بالكرد وجب أن
يسمى ٥ حجاز كرد. ونظراً لأن هذا الأخير أطرب قد
شاع استعماله بين المعاصرين حتى غلب على الحجاز القديم.
ولذلك نص ما يقوله مشافة في الرسالة النهائية عن لحن
الحجاز من الفصل الخامس في الألحان التي يكون قرارها
على الدوگاه (الخامس والعشرون) لحن الحجاز وهو إظهار
النوى ثم حجاز ثم سيگاه ، دوگاه ، وهذا اللحن
يستبدل فيه برج الجهاركة بربع الحجاز

في أغلب المؤلفات من هذا الفن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه - راجع بشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً الفن المقدم من البارون إيرلنجر ومن المبدأ فنى كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا في وضعها .

س ٧ - الاختلاف الوارد في وضع الفواصل بين تحليل المقام وما ذكرته

جواب ٧ - إن ما كتبه هو تكوين للفن ، والتزمته فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ما ذكره المقام فهو تحليل للفن . وقد ذكرت آنفاً كل إنسان حر فيما يعبر به في التحليل ما دام تعبيرة لا يخرج عن النغبات التي يشملها الفن .

محمد محمود حافظ

في الجزء ١٥ من المجلد الأول من أكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الأملحان الموجودة في سوريا في هذا العصر وتشمل بمد ٤/ الطليني «التون» فيما يأتي :

التاوند : بين الحصار والأوج

العشاق : بين البوسليك والتوى

الصبا : بين الشهاز وجواب السيكاه

الحجازكار : بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والأوج

الرمل : بين السيكاه والحجاز

البوسليك : بين الحصار والأوج

المسراق : بين الكردي ونم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الألحان

بما فيها المقام المذكور

(ب) أما التمييز عن الأبعاد بأجزاء «التون» فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل في ما نكتبه في بحثنا الخاص بالمقامات وأطن القاريه يشعر معي بعد استعراض النسب التي أوردتها في إجابة السؤال الرابع بأن التمييز عن الأبعاد الموسيقية بأجزاء من المقام الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

س ٦ - حول تحليل المقفود له روف يكتب بك وعدم

ذكره للحجاز في الفن السيكاه .

ج ٦ - المرحوم روف بك لم يأخذ برأى القائلين

بوجود حساس الفن . وليس في هذا خطأ ما باعتبار

الفن يمر بالدرجات الأساسية ، ولهذا استحق أن يحتفظ

الفن باسم المقام نفسه . ولكن نقمة الحجاز موجودة



القصص الموسيقي



بقلم الكاتب الكبير الأستاذ إبراهيم رمزي

كأنما نادته فهو يلبي نداءها ، ويسألها فيما تريد . يقف
ينظر إليها حتى تكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه
السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه
بنظرة دون أذنه ، فانما يرد على العاطفة ، التي أوجبت
القول ، وصورت الكلام ، لأعلى الكلام نفسه .

كأنب « إنا ، طفلة في السابعة يوم عرفا في بيت
أمها . وكان يتهوف في مفتاح كهولته ، فنشأت بين يديه
نشأة الوليد بين أبويه . ونمت بينهما محبة كانت بعض
فضل الله عليها وعليه ، فشارك الدنيا فيما أرادت الفتاة
من النشأة في النعمة . كان يندى روحها بأطيب ماشاءات
الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتفتح نفسها كما
تفتح آكام الزهر في نور الشمس الدقي ، وتضج ثمرة
شيتاً فشيئاً وتخلو . ويبقى أريجها ، فتهاوت على مسطح
جمالها المتسامي ، أبناء الأجداد ، الذين كانوا يفتنون مع
آبائهم ذلك الندى الكريم . ويبارون في نيل عطفها
وإقبالها .

كان يتهوف يتمتع برعاية سيدة من أشراف
الامبراطورية العنساوية . يزورها الفنان كل يوم ويقضي
سهرة في نديتها الحافل بملية القوم ، يتمتعهم بموسيقاه ،
وأدبه الغزير . وهم لا يتمتعونه بشيء لأنه كان قد أصيب
في تلك الأيام بقر في أذنه وصمم ، فا كان يستطيع
أن يشترك معهم فيها به يسمرون ، وما كان له منهم ، إلا
الإشارة المتعصبة . أو النظرة المرورة ، تقاديا من إزعاج
السامر بصائح القول في الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكونتس ، وابتها « إنا »
قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول
في فؤادهما من التساع عيونهما . ويفهم دقائق مقاصدهما
من امتزاز شفاههما . ولذلك ماكانتا تكلانه إلا بالصوت
المادى أو دونه بنير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المناطيس فما إن تستمر إحداها
رغبة في الحديث معه ، وتود أن تسترعه لها ، حتى تراه
قد شرع على البد جفته ، وأقبل عليها من حيث يكون

وجهه ، وغارت عيناه ، يسير كأنه قطعة من حادكة الليل تحترق القدير ، لا يتبين الناظر منه ، إلا ورققات يحملها في يده . دخل وقصد إلى المعزف متحسناً لامتيتاً حتى إذا وجده . جلس وقحه ووضع ورقاته على حامله ثم أخذ يبق في ذلك البيت ، آخر ما عرف من نغم الموسيقى ، ولعله كان أبلغها وأرهاها ، والأم تراقبه ولا تكلم .

ذكر « إما » في الجزء الأول من مقطوعته (*Allegro*) طفلة كشعاع النور يوم عرفها ، وديعة رقيقة ، تبسم للدنيا وتضحك ، وتفرح في الحياة وتلعب . وذكرها كأعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى ، وسعادة ، وذكرها عناء كاملة الخلق ، يتأف الكرام عليها ، مفرمين مدلين ، وذكرها في الجزء الثاني (*Andante*) تستند لعرسها الخفى ، والملائكة ترعاها ، وتحف بها لمرس آخر في السماء .

وقد صورها في المقدمة (*Adagio*) في فراش الموت . وقد اجتمع الأهل والأوفياء ، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل ، ويودعونها بحرى الحسرات والزفرات . فاذا الأم تشفق وتبكي ، وتقصيت . فيما جلها بلحن الملاء الأعلى متهاقاً على مرقد الفتاة ، تهافت الحائم على أفانها ينشدون نشيد السلام ، ويحملونها على أجنحة من ذهب ونور . في حفرة أشرق النغم يبريقها إلى ملكوت السموات العلى . كأنما هم يزفونها إلى عرس معدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان .

* *

عرف ذلك ثم نهض ، وانحنى للأمام إذ أدرك وجودها ثم خرج . وهكذا عزاهها يتهوف .

في أكرم ما عسى . وما أخذ ما عسى ؟

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين ، ومتمة للقلب ، عزاء للأمام في ترملها ، وسعادة ليتهاوف في وحدته : وفنة ليجتلى كمال الانوثة في جمالها ، ووداعة الخلق في كالمها ، زهرة الشباب ، وزين الحياة النسائية ، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة . وأصبحوا ذات يوم وإذا هي في الأموات .

يالها من لجة للأمام وشقوة ، يالها من رمية مقصدة لقلب يتهوف ، يالها من حزن وظلة تملك كل قلب ، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً ، ولا يرى زميله في الحزاني ، فخرج يتهوف هائماً في الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر . ذهب يذرف دمعته ، حيث يسكن العبقري ، ويدمع الشاعر في خلوة من الدنيا . ونجوة من الحياة ، والناس في عجب يتسألون أين يتهوف ؟ لماذا ياتكران الجميل ، أين الصديق ، والآب الرفيق ؟ لماذا هجر المنزل ، قبل أن يعزى الأم . ولو كتمتة الغرباء ؟ كيف هجر مزارها ، في هذه الأيام السوداء ، التي تحتاج فيها إلى من يمسك يدها لئلا تسقط وتموت ، إلى دمة من صديق تفصل زاوية من زوايا الجرح الأنجل ليتالك لغده ، أين الوفاء : أين الأدب ، أين الحق الحسين في التعزية ، وإن كان دونها الموت ، وسكون للأمة . لم يعرف أحد مكانه . ولم يسمع عنه خبراً .

وفيا الأم ذات يوم جالسة ، يحلها سواد الحزن في قسوته ، ورعاة الموت في جلايهم السوداء ، يلقون عليها مطارف من سحم أغبر ، فوق مطارف ، ويحبجون رجوع الضوء عن العين والقلب ، وقد قام البائس الذي كانت تمزق عليه « إما » متشعاً بتلك المطارف أخرس ، وأصم ، كأنما هو القبر الخفيء في أحشاء الصخور الكريمة رؤى يتهوف يدخل البهو . وقد اسود دمه ، واستطال

المأمون واسحق الموصلي



حرامى !

قيل لطريف : لماذا يؤلف الموسيقىار ...
أحسائه جميعها بالليل ؟ فقال : حيث تكثر
السرقات ، ويؤمن السر !!

صفافة

دعا أحد الأغنياء الموسيقىار ليزت ليتنقى
معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنى
على الموسيقىار أن يعزف ، فقص ليزت على
كره منه ، إلى الياثو وعزف سلبا موسيقيا
صعوداً وهبوطاً ، ثم أقبل الياثو وقام وهو
يقول : لقد ذهبت ثمن غذائى .

ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقىار مايرير ، الموسيقىار روسيفى
ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه فى حفلة تأبين عمه « مايرير »
فسمع روسيفى اللحن . والتفت لصاحبه يقول : ما كان أبدع
من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذى يؤلف فى
موتك لحناً يتدبك به

أخو الرشيد والحباشى

كان ابراهيم بن المهدي - أخو الرشيد - عاملاً عالمياً
بأيام الناس ، شاعراً يصوغ فيجيد ، موسيقياً من الطراز
الأول . حدث ابن أخيه المأمون قتال : بينا أنا مع أريك
برمأ بطريق مكة إذ نخلت عن الرقعة وانقردت وحدى

قال اسحق بن ابراهيم الموصلى : لما
أضئت الخلافة إلى المأمون ، أقام عشرين
شهرأ لم يسمع حرفأ من الفناء ، ثم واطب
على السماع ، وسأل عنى بجرخى عنده بعض
من حدى ، فقال : ذلك رجل يتبه على .
الخلافة . فأمسك المأمون عن ذكرى وجفانى
كل من كان يصلنى لما ظهر من سوء رأيه
فى ، فأضربى ذلك . حتى جادى عشرين
يوماً فقال : أتأذن لى اليوم فى ذكرى ،
فانى اليوم عنده ، فقلت : لا ، ولكن غنّه
بهذا الشعر فانه سيغمته على أن يسألك من
أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد ، ويكون الجواب
أسهل عليك من الابتداء .

فصنى عشرين ، فلما استقر به مجلس المأمون غنّاه الشعر
الذى أمرت به وهو :

يا مشرع المار قد مددت مسالك

أما إليك سبيل غير مسدود

لحام حار حتى لاجية له

مشرد عن طريق المله مطرود

فلما سمعه المأمون ، قال : ويك لمن هذا ؟ قال :

ياسيدى لعبد من عبيدك جفوتيه واطرحته ، قال : اسحق ؟

قال نعم . قال ليحضر الساعة ، لجادى الرسول فصرت

إليه ، فلما دخلت قال : اذن ، فدنوت فرفع يديه ، فأنحيت

فاحتضنى بهما وأظهر من إكرامى وبرى ما لو أظهره لى

صديق مواس لسرى .

فاذا هو قد تلقاني وأنا عدل الرشيد فلما رآني قال :
متن والله .. قيل له : أقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟
قال : إني لعمر الله ، لقد غتاني وأهدى إليّ أضواءً وتمرأ ،
فأمرت له بصلة وكسوة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

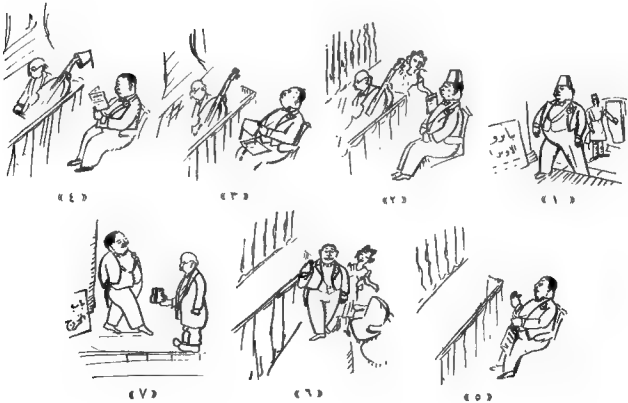
كان أحد المغنين الموهبة في فينا يعزف على آلة الفيولنسل ،
فاجتمع مرة بالموسيقار برامس في حفل خاص وشرعا
يعزفان معاً ، فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت
عازف الفيولنسل عدماً فقال له : يا صديقي ، إن قوتك في
العزف على البيانو حالك بيني وبين سماع عزفي . فقال له
برامس : أبشر يا صاحبي فأنت سعيد .

وعطشت وجعلت أطلب الرقة فأنتيت إلى بئر فاذا حبشي
ناثم عندها فقلت له : يا ناثم قم فاسقني ، فقال : إن كنت
عطشان فأزول واستق لنفسك ، فخطر بيالي صوت وترنمت به وهو
كففتاني إن مت في درع أروى

واستتراني من بئر عروة .
فلما سمع نشط مسروراً وقال : والله هذه بئر عروة ،
فعببت يا أمير المؤمنين ليسا خطر بيالي في هذا الموضع ،
ثم قال : أسقيك على أن تغني ؟ فقلت : نعم فلم أزل
أغنيه وهو يجذب الجبل حتى سقاني وأزوى دابتي ، ثم قال :
أذلك على موضع الصكر على أن تغني ؟ قلت : نعم ، فلم
يزل يبدو بين يدي وأنا أغنيه حتى أشرقا على المسكر فانصرفت
وأنتيت الرشيد فحدثته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حبشنا

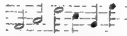
فكاهة مصورة

في دار الأوبرا





عبارة عن خط رأسي . يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقي ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل ٢٠ .



شكل ٢٠

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصبح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس . متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهة إلى أعلى كما في شكل ٢١ .



شكل ٢١

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان « كروش » فنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان على نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما في الشكل ٢٢ .



شكل ٢٢

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل : إما على

مبادئ الموسيقى النظرية

الدروس الرابع

العلامات الموسيقية وأشكالها

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتمدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهي مدة مكث الصوت الذي هو مدلولها أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمني

تتمدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتمدد صورها ، فالعلامة التي يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما في شكل ١٠ .

شكل ١٠

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيها عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولها الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذي تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل يضاهي أيض « بلاش » أو أسود « نوار » . وذيل العلامة

المولود الزمى ، أو على أشكالها المتعددة . وإنما لتورد فيها على جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها : —

١ — علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند » وترسم هكذا :

٢ — علامة ١/٢ الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلانش » وترسم هكذا :

٣ — علامة ١/٤ الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار » وترسم هكذا :

٤ — علامة ١/٨ الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش » وترسم هكذا :

٥ — علامة ١/١٦ من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين « دويل كروش » وترسم هكذا :

٦ — علامة ١/٣٢ من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان « ترييل كروش » وترسم هكذا :

٧ — علامة ١/٦٤ من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان « كوادريل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

أزمنة العلامات الموسيقية تسمى زبوت مطلق

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هي مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة « سرعة التوقيع » ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للإنسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ، في جميع الأحوال ، عدد كذا من الثواني ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التي يجرى عليها اللحن . ولذلك يقال ، في الأزمنة ، إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ضعف علامة نصف الزمن

ويمكن بيان ذلك في الشكل الآتى شكل « ٥٥ »

شكل « ٥٥ »



كتابة العلامات منصوص وكتابتها متصور

إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن « كروش » فإنه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد الأسنان « الكروش » المشتتة عليها تلك العلامات شكل « ٥٦ »



وهكذا

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل
• الروند ، وكذلك علامات نصف الزمن الكامل • بلانش .
وأيضا علامات ربع الزمن الكامل • نوار • لايجوز كتابتها
متصلة ، بل لابد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على
حدة .



شکل ٩٠ .

والسكة التي تساوي في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل

تسمى سكة الكروش « نصف زمه انتفى أو نصف

الزفرة » وترسم كما في شکل ٩٠ .



شکل ٩٠ .

والسكة التي تساوي في زمنها علامة جزء من ١٦ من

الزمن الكامل تسمى سكة دوبل كروش « ربع زمن

انتفى أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما في شکل ١١



شکل ١١ .

وهكذا

وإنا نثبت فيما يلي بيانا لأشكال العلامات الموسيقية

وما يقابلها من السكات



شکل ١٢ .

السكات الموسيقية

تطلق لفظة السكاتات الموسيقية . على الاشارات التي
تستعمل للدلالة على المواقع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت
وتكتب هذه السكاتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف
أزمنتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر
فالسكة التي تساوي في زمنها علامة الزمن الكامل .

تسمى سكة الروند « الرامز أو الزفرة » وترسم شرطة قصيرة

تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقي كما في شکل ٧٠ .



شکل ٧٠ .

والسكة التي تساوي في زمنها ، علامة نصف الزمن

الكامل تسمى سكة البلانش « نصف الرامز أو الزفرة »

وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقي

كما في شکل ٨٠ .



شکل ٨٠ .

والسكة التي تساوي في زمنها علامة ربع الزمن الكامل

تسمى سكة النوار « زمه انتفى أو الزفرة » وترسم كما في

شکل ٩٠

الالعاب الموسيقية

نشر تحت هذا العنوان ألباناً موسيقية ليس الغرض منها الأتيان بحركات متمشية مع الموسيقى بحسب ، ولكنها ترمي في معظم الأوقات إلى تنمية الشعور بالأدراك الموسيقي ، فضلاً عن أنها تكون وسيلة للحصول على معلومات موسيقية ، أو تثبيتها بشكل ، يجمع بين التسلية والاستفادة . ولغرض الغرقة أثرها الواضح في تركيز المعلومات . كما أن لها مكانتها السامية في عالم التربية الموسيقية .

إعطاه إشارة باليد بالسباق يجرى كل لاعب من الفريق ١٠. نحو الفريق ب. باحثاً عن زميله المصقعة على صدره نوتة مائنة لنواته تماماً ، وبعد اشتراك الزميلين في تسمية النوتة المذكورة ، يكتب اللاعب الذي يسه القلم الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله ، ثم يربط صاحب المندبل ساقه اليمنى بساق زميله اليسرى أو العكس (بالمندبل المذكور) كما لو كانت لهما ثلاث أرجل . ثم يجرى كل زميلين وهما على هذه الحال عاتين إلى الحكم . فالزميلان العائدان قبل غيرهما مع استيفائهما مطابقة النوتتين وصحة التسمية هما الفائزان في السباق .

سباق الأرجل العذبة

الغرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية (النوتات) في المدرج الموسيقي .

يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة . ويقسم اللاعبون إلى فريقين متساويي العدد ١٠. ب. بحيث يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن ، ويأخذ ورقة بالدبوس على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوتات المدرج الموسيقي بمفتاح صول أو فا (حسب قوة اللاعبين) دون ذكر اسم النوتة هكذا :



بحيث يتطابق النوتات المكتوبة للفريق الأول نوتات الفريق الثاني تمام المطابقة ، ويعطى كل لاعب من الفريق الأول قلباً رصاصاً ، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثاني مندبلاً كبيراً .

ويقف الحكم أو المعلم ، بجوار الفريق ١٠. وعند



الأنشيد

النشيد القومي

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي ، يتفق به في المناسبات الدولية والمواسم الترمية . فهدت إلى حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني مفتش الموسيقى بها ، التفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتي :

هو نشيد الأراضي السفلى « ولحن عام ١٥٧٠ » ثم نشيد آخر لفرنسا « قبل أن تكون جمهورية » يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضروري أن يكون للدولة نشيد قومي واحد . فان لانتشاراً مثلاً نشيدتين رسميين ، أحدهما عام ، وهو نشيد (احكي يا بريطانيا) وقد لحن سنة ١٧٤٠ ، والثاني ملكي وهو نشيد (لبحرس الله الملك) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

واذا كان لازماً أن يكون نشيد الدولة « من الوجهة الشرعية » وفقاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك . فبما يختص بالموسيقى « فكثيراً ما مرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضمنه خاصاً بها .

فهناك النشيد الإنجليزي السابق الإشارة إليه « لبحرس الله الملك » قد اتخذته الدانمارك نشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته « شعره » بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد نشيداً قومياً لألمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد التساوي « ليحفظ الله القيصر » الذي

تمهيد

تطلق الأنشيد القومية ، على الأغاني التي تلقى في المناسبات الوطنية أو في الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأنشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة في مصر وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وغانمها بمثل تلك الأغاني في جماعات كانت تعدو الآلاف أحياناً . إلا أننا لانمرض في هذه المجاللة إلا للأنشيد القومية في العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدول الذي أشرنا إليه .

وهذه الأنشيد تتضمن عادة ذكر مفخر الأقدمين والتفنى بمميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك . وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتفق بها وينشدوا .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع في العصور الحديثة

عهد الخديوي اسماعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الإيطاليين المعروفين، ونسبه غيرم إلى موسيقى ترقى، ونماه آخرون إلى موسيقى مصرى

وسواء أكان هذا أم ذلك فإن هذا اللحن الموسيقي وإن كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال، إلا أنه لا يخلو أن يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس.

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب، وفي مقدمته الشعراء والأدباء، قصصاً عظيماً من جرم عدم وجود نشيد قومى يتنسى به في المناسبات الوطنية والديولة، وكان هذا الأحساس بالنقص «وهو ما زال نالماً له» من أكبر الدواعى التى حفزت الشعراء الى التسابق في وضع أناشيد قومية وطنية.

فألفت في نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغاني القومية برئاسة سعادة جعفر والى باشا، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومى يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه. فتلقت كثيراً من الأناشيد، حكم بالأولية فيها لنشيد شوق بك الذى مطلعته:

بنى مصر مكانكوتيتاً فيراً مهدوا للبلد هياً

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة، يتعذر حصرها في هذه المجالة، أطلق عليها مؤلفوها اسم «النشيد القومى» وهى وإن كانت تختلف قوة وضففاً ومناسبة للفرس الذى وضعت له، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً، ولم ينتشر أحدھا انتشاراً عاماً.

يتبين مما تقدم أن «السلام الملكى» المتدرف به رسمياً

لحنه الموسيقار الكبير ه. هايدن، عام ١٧٩٧ قد صاغت ألمانيا لحنه شعراً جديداً في عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومى الذى مطلعته «ألمانيا فوق الجميع».

أما المارسلير وهو نشيد فرنسا القومى المشهور، بعد أن أصبحت جمهورية، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢.

كما أنه ليس لزماً أن يكون النشيد القومى عاماً لائر المملكة. بل كثيراً ما يكون قاصراً على إحدى مقاطعاتها. فهذه ألمانيا مثلاً فرق نشيدها القومى العام (المانيافوق الجميع) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها المدينة. فقها النشيد القومى لبروسيا الذى مطلعته «أنا بروسى» وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد «اصمدى بألمانيا في كنف الشرف» وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير

أما مصر فليس لها نشيد قومى معترف به رسمياً، إلا نشيد «السلام الملكى» وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمى متفق عليه.

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية، في أزمنة مختلفة، لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة يوزن هذا اللحن ومطلعها:

أرسلو السلم الى مصرأ أتر في الطرق لنا الزهرا
وأذع في الشرق لنا خيرا بل هنى العالم بالبشر

ومن دواعى الأسف أن مؤلف لحن «السلام الملكى» غير معروف على التحقيق، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه لا ينهض بهذا الغرض تماماً . والأصلح أن يظل كما هو على حاله . وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص بتحية الملك فيظل « سلاماً ملكياً » .

أما النشيد القومي العام فان العمل الى البلوغ إليه « فيما أرى » أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتي :-

أولاً - تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التي يتحتم توافرها في النشيد ومهمتها الثانية التحكيم .

ثانياً - تخصيص جائزة مالية تحفز هم الشعراء في التسابق في ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية

أخرى مثلاً للحنين .

ثالثاً - الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد الفني نشيداً قومياً . وفي هذا أكبر ضامن لنجاحه .

رابعاً - ويمكن إتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التي يروق للجنة التحكيم اختيارها بعد النشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغنى بها إلى جانب النشيد الرسمي ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة .

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه «عالي الوزير الجليل برعايته والمواظقة عليه وسيستجلى أثر ذلك قريباً إن شاء الله .

بمناسبة فصل الصيف

تقدم لكم

شركة مصر للغزل والنسيج

بالمحلة الكبرى

أحسن أنواع الأقمشة الكتانية والكرشي اللازمة للبدل والجلاليل
أنفر تشكيلة الملابس الداخلية والقمصان من الشبيكة وقماش الصايف سادة والوان
« مبرهوا متبانتا تمككوا بمودنها ومتانها »

اطلبوها من

مصانع الشركة بالمحلة الكبرى ومن فرعها بإسكندرية
ومن جميع محلات المايينآورة - ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

سابقة

سابقة هذا العدد

- (١) 
- (٢) 
- (٣) 

الثلاث الجمل الموسيقية المدونة بصدر هذا

مقطعة من مقطوعات موسيقية (بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج الخ)

والمطلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التي انتظف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يولييه سنة ١٩٣٥ وستديع المجلة في العدد التالي

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التي ستوزعها عليهم .



من اللياقة لمحة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم
ستان ، وتقبل الطالبات فيه بالجمان ويصرف لهن الغذاء
ظهراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف في هذا
المعهد الميمون يتהל لها وجه الموسيقى والقائمين عليها
والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه
ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة الأديب الفاضل الأستاذ محمود أُنْدَى
فهى وصفاً بديهاً اللحظة التي أحييتنا مدرسة اللبسيه ، وما
قام به تلميذاتها من البراعة في الأناشيد والرقص التوقيعي
وما لفت النظر اهتمام المدرسة في البرنامج باللغة العربية فقد
تفنى بعض الطالبات بأغنيين عربيتين إحداهما تهب بالأطفال
إلى العمل وتحثهم على الرزاة والسكون وتدخل عليهم
المسرة والسعادة ، والأخرى قصيدة الطاووس المشهورة
فأجندن ولنن استحساناً كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين
من رواية مجنون ليل للمرحوم شوق بك قام بهما بعض
الطالبات وبالرغم من أن قوتهن في اللغة العربية معتدلة
بالنسبة لأن أغلبهن أوريات ودراستهن كلها باللغات الأجنبية
فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً في تمثيل هذين الفصلين .
وعلى الجملة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر
بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها في الناحية
الثقافية الفنية .

مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى

اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة
مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى في مدينة براغ عاصمة ملكتها
في أبريل سنة ١٩٣٦ وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم
التي تهتم بالتعليم الموسيقى

مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العرية
امتحانات آخر السنة ، وقاموا بالعطلة الصيفية التي تستمر
إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥
وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات في العدد
المقبل إن شاء الله

التخصص في تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص في
تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسي المقبل
١٩٣٥-١٩٣٦ يفصل القبول فيه على الحازرات لشهادة
الدراسة الثانوية قسم ثان ، فلذا لم يتوافر هذا العام العدد
الكافي من اللائقات الحازرات على هذه الشهادة فينظر في
قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة
ويشترط في المتقدمات لهذا القسم النجاح في امتحان
مسابقة في الموسيقى ، العزف وقواعد الموسيقى والغناء
الصولفاجي ، وفي الكشف الطبّي والاختبار الشخصي للتحقق



هذا باب نحدد فيه إلى أصل ما يؤيده معنى النداء ، فلا عنى حصة يجب إعلانها ، ولا تقتصر على سيطرة يفتنى بيانها ، ذلك بأن القدر إصلاح يتضمن المصلح أن يوجد . ويستلزم المسبب أن يصلح .
وسبله الموسيقى ، فى ذلك ، الأحد بالين والرقى ، حتى يقين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لانحاف لوما ، ولا تخشى تزيها
لذلك خصص لكل باب من أبواب القدر كعرواً من القناد ، تمهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وافقنا أحد حضرات المدوين بملاحظاته على الاداعة فى الأسبوعين القارطين ، فنشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .
إن أردت إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيق الإلا بقه .

المحرر

أم كلثوم وأفاعيل محطة الإذاعة

أحمد فاعيل حبره

من تحصيل الماحول أن نذكر أن لقن الآتنة أم كلثوم عشاقا فى الاقطار العربية جيماً ، وأن لصوتها المنون أحياناً يتشبهون له ، ويتعصبون لها فيه ، ويفضونه على أصوات غيرها من اللغتين ، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها فى الراديو يمدون فيه البقائق والثرانى

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتراور فى المواعيد المحددة لإذاعة الآتنة فيحيون ليلتها سامرين منشرفين كأنعام فى حفل عاص تحيه لهم الآتنة ، ولذلك فهم يألمون من مفاجئهم باعتذار المحطة عن الآتنة فى الوقت المحدد لانشادها ويرجعون بالوم عليها ظناً أنها تعتذر فى غير وقت مناسب .
وقد اتصل بنا من مصدريق أن اللوم فى هذا يفتنى أن ينصب على أفاعيل المحطة مع الآتنة ، فانها حين يطرأ عليها ما يلجئنا إلى الاعتذار تبادل إلى إعلان المحطة به قبل الموعد بضعمة أيام ، ولكن المحطة ، للأسف ، تصر على نشر برنامجها

فى الوقت الذى ضح فيه المذنبون من شريطه ما ركزنى لما يحمره عليهم من أذى وفى الوقت الذى لحنا فيه إلى المحطة فى الأعداد الماضية ألا تتخذ غنية عن بعض إذاعاتهم . وفى الوقت الذى كان الجمهور يتظر فيه أن تنزل المحطة عدد حسن ظنه بها إرضاء لفتة مهذومة الحقوق من صفوة إذا بنا نعلم مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل الإذاعة... وبذلك سيضاعف التسجيل وستكثر الإذاعات المسجلة وسيرد بعد ذلك الجهاز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك أن المذيعين مقبلون بذلك على بطالة مرة لها ضررها ، وكساد له أثره على لقن وعلمهم وعلى المجتمع

لا يجوز للسجلة أن يحرموا القنى بالأسلوب التجارى إلى هذا المدى فى مسألة تمس المجتمع المصرى فى الصميم . ونخشى إن هى ظلت على خفتها هذه أن تفتد نمة المذيعين والمستمعين معاً فتصل إلى نتيجة هى أعمر بمغبها

ولا تخطر الجهور باعذار الآتية إلا ساعة يستعد الناس لسماعها والتبع بالحنها ، فتهجم عليهم بخفية تفرحها فرحاً ، وفي هذا استخفاف غير يسير بالجهور وبالفتانين وهذا الذي نرويه إن صح ، وهو فيما نتفقد صحيح ، يتطلب من المحلة التفاتا وشيئاً من الذوق

تكراء معيب

- ٢ -

(١) يا نجيف القوام

يحيل إلى أن (صالح عبد الحلي) بالرغم مما كتبه عن إداغاته في البدن الماضي لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا (يا نجيف القوام) قد غناها ثانياً سنة ١٥ يونية ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) قد غناها أيضاً سنة ٢٠ يونية (يا نجيف القوام) عند ما غنى وصلة السيكا حيث كان البور (في البد يا ما) ما هذا؟؟ أنسى الأستاذة جميع الموشحات السيكا ؟ إن كان كذلك فما أنذا أذكرهم بعضها قالت كانوا يحفظونها فليسمعونا إياها وإلا فنندم المهد وسجلات المهد وأستاذة المهد:-

- ١- صاح هات الراح بنت الدنان أصول أقصاق
- ٢- قد حركت أيدي التميم - توخت
- ٣- حال وستان الجفون - مربع
- ٤- قف على اكفاف راما - توخت
- ٥- أنا من وحدى أنا - أقصاق
- ٦- فتحت أزهار من بكاء الأمطار - مخمس
- ٧- هاتيا بالكاس هيا - مربع

(٢) أرابات السيكا

بشرف يتخلل تقاسيم من مختلف الآلات كل على حجة كما

يتبع في «التجملات» اليق والراست وغيرها وأنت إذا سمعت أيها القاري أن المحلة ستذيع وصلة سيكا فاعتقد أنك ستسمع بشرف «أرابات السيكا» سنة في مساء ١٥ يونية ومساء ٢٠ يونية ونسبته في كل وصلة من مقام السيكا

عل أن موسيقانا غنية بالبخارف والساعات من مختلف المقامات ومن بين البخارف السيكا نجد:-

- (١) بشرف هرام عثمان بك
- (٢) سماعي هرام يوسف باشا
- (٣) سماعي هرام عبد الوهاب

(٣) موشحة صالح غير

غناها الشيخ زكريا في وصلة الراست مساء ١٦ يونية كما غناها صالح عبد الحلي مساء ٢١ يونية في وصلة الراست التي أداها للبند كما أداها أيضاً شريط ماركوني في اليوم التالي مع أن من مقام الراست تواسيح كثيرة جداً نذكر منها:-

- ريم فلا
في سيل الحب - مربع
رصح القجين - مصودي
لي في ريا حاجر - سماعي ثقليل
البون الكواصر ميوني - دارج
يا عذيب المرشف - مربع

رياضة السباطي

الموسيقى من الننون التي تكتسب بتوال العمل والبراعة. والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المرات ليزداد صاحبها علماً وفناً وتخصصاً - إلا أن «رياضة السباطي» يكاد يخرج من حساب هذه النظرية - ذلك أن رياضاً على حد ذاته وعلى ما يتبع به الآن من قبة ، تراه قد ظهر في السنين الأخيرة مرة واحدة ظم بين اللامراء ولا للظاء ولم تصادفه

دعاية لاطلة ولا كثيرة ، حتى لم تند به بحجة أو جريئة ، بل إن التي قدمه الجمهور وقربه إليه ، ووضعه في صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التي يترنن منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها ويتنزهون في كل مكان . يعترف بعوده منفرداً ، ويتخلل وصلاته زملائه المذنبين فيجيد أما إجادته .

لم أسر يوماً بعزفه سرورى بما أذاعه في مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام « راسن » ، كانت غاية في الشجر والافتان ، ثم تقاسيم من مقام « ناكروز » ثم مقطوعة « نيت حبي بعد التي كان « من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها في التلحين فقط ولكن في الاقاء الهادى البليل المنسجم الماطفة .

موسى علمي

منولوجست سورى قوى، الموضوع ظرف الألحان عذب الصوت حسن الألفاء ، غنا ما ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية في الافتان والأبداع وكانت الحانها بحيث تمشي مع المالحات جنباً لجنب فتلا منلوج « ياما فيه ناس » منلوج « الهجو » و « بانكو » كلها دلت على ذوق في اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منلوج .

محمد العفاد

عازف مجيد ، مخلص لفته وهو في أذاعته مخلص للفتى دقيق الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده « مصطفى العفاد » أستاذ الرق والأوزان مجموعة طيبة من التقاسيم من مقام « حجاز » موقفة على الأوزان المختلفة بما يستمر ساجدة مشكورة لها .

قد عزف محمد أولاً قطعة من وضعه اسمها « فكرة » ثم أنبها بتقاسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية

أصول دلوج ٣ من ٤

« أنصاق » (أفرنجي) ٩ من ٨

« جبب » ٨ من ٨

« جورجينا » ١٠ من ١٦

« قالس » (سربند) ٣ من ٨

فكان العزف جميلاً وخصوصاً الله التي أطوارها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب بما لوتاحت له الأذن كثيراً وكان « الرق » ، تكاد لا تقيته « التقران » ، بسبب صفاء الإيقاع وباحذا لو خفف « مصطنق » من زخارف الإيقاع حتى يسيل التطبيق على من يريد الاشتراك في العزف مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلاوة وطلاوة .

موسيقى هندية

وعندنا في البلد المالحى ، أن تكسب كلمة مسببة عن أسطوانات الموسيقى الهندية التي أذاعتها المحطة ، ووقد لوعدنا نقول :

الأسطوانة الأولى

غزال أثنى موال غشته ممتنة بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تحريماً من مقام - كرد - وضرباً غريب ويعيد جداً ص ضربات موسيقياً

الأسطوانة الثانية

يفتيا فنان من مدينة - ميسور - كتل من الموسيقى المشهورة في غرب الهند من النوع المسى عندنا - كلاسيكي - والآلة المازقة فيها اسمها - شيراني - وهي تشبه عندنا - الكلازيك - والأسطوانة يوجهها على مقام - الجهاركا - تحريماً وضرباً يقابله عندنا - الباراج -

الأسطوانة الثالثة

أما هذه الأسطوانات قد وجدناها غريبة جداً ذلك أن الذي غناها هو مطرب من - مارانا - في غرب الهند ووجهها الآخر فيه - ترجمة - الوجه الأول ويسمى - تارانا - ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالغم وهي تشبه

بالضبط المتولوجست حسن صالح حينما يقد الاالات الموسيقية بضمه

الاساطوة الرابعة

موسيقية دينة اسلاميه كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه بغيره في الهد مرة كل اسوع يشد عليها المتشددون وهي تؤثر فيهم تأثيرا كبيرا أو نأخذهم بها - الجلالة - على حد تميزنا والاساطوة مليئة بالضروبات المختلفة ويكاد يكون ترتيبها على مقام الكرد - وغرم بعض الانشاد فيها على كلتين يكررها المتشددون كثيرا وما - الله توتو - الله توتو .

الاساطوة الخامسة

أما هذه الاساطوة فأناك تبين فيها كيف أن الموسيقى البدية تطورت إلى الأوركرتر قد سمعنا ياتو وكان لاحتنا أن القلم يشبه التهاوند وتفي هناك الساعة ١٠ صباحا

الاساطوة السادسة

تفينا متفيا هندية وقد جرت العادة بالهند أن تنقأ أمثال هذه المثنوية التي في الوجه الأول في وقت الصباح وهي من مقام حجاز، تحريا واسمها الطوق إلى مقام الحبيب، الوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تنقأ بعد الساعة ٧ مساء

الاساطوة السابعة :

أغنية لها صفة دينة أفتها ملكة « ميراباي » التي زهدت في الحياة وتشفقت فأصبحت في عداد القديسات وتشفدها بالاساطوة سيده بنالاه

وعا تقدم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى البدية التي سمعناها في هذه الأساطوات معني فيها بالضرروب والأوزان والتوقيع على الاالات النافرة المختلفة

منيرة أمام الميكروفون

.. وأخيرا نقادت محطة الاذاعة مع السيدة منيرة المهدي وليس بخلاف ماتمتت به السيدة من السمعة والصفيت في أغانيها المختلفة ، فيينا كنا نجدنا مساء بملابس البطل المغوار في رواية « صلاح الدين » إذا بنا نجدنا في اليوم التالي مترتبة على

« التخت » تنقأ الموشحة والنور والبال الملاح . أما صوتها فليس لنا أن نساها لما أمتاز به من جبهة « المحدث » كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذي من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجها سنين

سبسمها إذن بالراديو ولما تنكبن بما ستنبه قبل سسمع « أمير ملك روسي » ١١ « و » من بعد ١٣ سنة « أو سستيد لنا ذكرى أغاني روايات الشيخ سلامه حجازي في « البيتينين » و « على نور الدين ١١ » أو ستوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات في القديم والحديث ١١ ذلك مالا يمكن أن نتبأ به الآن وسنرى ما يكون

أغاني المرحوم الشيخ سبر دوسيه

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنية عظيمة ، وخلف من الألحان والأبريتات ما أصبح ذخرا فنيا خالقا . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعا في كل مكان ، سواء أكان في الساحر أم في الصالات ، أما الآن فقد لاحظنا أنها لم تدع بالراديو أبدا فاستفترت من كثيرين من المطربين عن السبب في عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يحميون إقامتها . فدعشت حينما علمت أن محمد انندي بحر نجل الفقيده اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على المجهور شيئا منها .

ونحن بالطبع يدعشنا هذا التصرف ، الذي يرمح بجهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنا نقفد فن الأستاذ بعد أن قدنا شخصه في وقت يهنا فيه أن تحفظ ألحانه وينتشر فنه ، ويتخذى الملحنون بروحه في التلحين ويتخذون أسلوبه فيه حجة يسيرون على سنتها .

وإذا صح ما أدل به إلينا المطربون ، كانت محمد البحر مدينا لأيه . وللوسيقى العربية إطلاقا .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين .

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من أول يوليو إلى ١٤ منه



الاثنين أول يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد
مساء فرقة موسيقى السورارى الملكية
مفاتيح وآلات - الآلة أم كلثوم

الثلاثاء ٢ يوليو

صباحاً أوركستر الماسمة
مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٣ يوليو

صباحاً رباعي المقاد
مساء الآلة - إسماعيل عبد
منولوجات فكاهية (حسن صالح)

الخميس ٤ يوليو

مساء عزير عثمان
منولوجات فكاهية (موسى حلى)

الجمعة ٥ يوليو

صباحاً فرقة موسيقى مدرسة البوليس
مساء محمد صادق
عود منفرد - رياض الشباطي

السبت ٦ يوليو

صباحاً الحامى الشرق
مساء صالح عبد الحى
قانون منفرد - كامل إبراهيم

الأحد ٧ يوليو

صباحاً سيد مصطفى وكورس
مساء عباس البليدى

الاثنين ٨ يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد
مساء الآلة أم كلثوم
رباعي فاضل شوا

الثلاثاء ٩ يوليو

صباحاً أوركستر أحمد فهم
مساء أحمد عبد القادر
كمان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٠ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الجمعة ١٢ يوليو

صباحاً أوركستر محمد حسن الشجاعى
مساء إبراهيم عثمان
السبت ١٣ يوليو

مساء عبد الفتى السيد

رياض الشباطي

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الحفر
مساء عبده السروجي



موزارت

MOZART

أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه
فلا ينتهي إلا خزيان أسفا .

وكانت الأوساط المعترف بمقدريتهم على تفهم الفن
وتقديره . يرون أن حسن تأثير النغمة يرجع إلى تقسيم
الأوزان ، وخفة مقاطع الرقص ، وقوة المقطوعات ،
واستغلال حجرة سليمة صالحة في الغناء الفردي . تؤدي
في انسجام . تابع الترسيدات . بما كان الإيطاليون
يطلقون عليها . الغناء الجميل .

ولم يكن عجيباً . في ذلك الزمن أن يكون إنشاد
القصاصد . وهو الغناء الفردي « Solo » قد نقل . بقواعده
وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا . واقحم
الصالات ، والمسارح . وغناها غزواً . وكانت الأدوار ،
والقطع ، والمواضيع . تعد شيئاً ثانوياً ، قليل الأهمية ،
لحلوها من الأفكار المبهمة ، غير أنها مرشاة بتخييلات
موسيقية مشجية تقتضى صوت المعنى مجهوداً كبيراً ، ليس
في قدرة كل معن أن يحتمله أو ينهض به
وكانت هذه الطريقة تحتم على المؤلف الموسيقى ، أن

٤

الفصل الثاني

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومريع
جوزيف الثاني ذلك التيسر الديموقراطي ، الذي كان
لا يتأني أن يخاطب طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر في
مصلحتهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقين
فيها الروح والرحمان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعم
والأحسان . وفيها شق الغناء الألماني طريقه إلى أقصى
غايات الاجادة والاتقان . والعظمة التي ينتهي إليها
فن من الفنون .

عمت الأغاني الإيطالية ، في المربع الأول من القرن
الثامن عشر ، القارة الأوروبية بأكملها . وطنت على الأغاني
الشعبية لبلادها ، وفيها ، وحضرها . ومن بنى الأغاني
الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طينان الأغاني الطليانية عدده ،
حتى كان من السخري والمزور . أن يحرق من على إنشاد
أغنية ألمانية في إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات
الطبقة السالية ، وكان نصيب المعنى الذي يجازف بالانشاد

في استحياء ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها
الأكسدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحلة تحب المرح
والجمال ، وترحب بالجميل المفرح ، فاستتل جلوك فيهم
هذه العاطفة الخيرة . ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح
القياس بالبشر وجمال العاطفة . ودعم أناشيده بالنفثات
الرفيقة التي تسكن إليها القلوب . وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعه الأوبرا . صورا شتى ،
مختلف النفوس والميول والطابع ، غير أن النبلاء قابلوا
جهاده بنفور يده الحيل ، ويحبب الويل ، وينثر السأم ،
ويبعث اليأس ، ولكن لم تكن غش جلوك من النفوس
الضعيفة التي يزعمها أمثال هذا الجلود المتحكم في رقاب
أولئك السادة ، بل كانت نفساً أنية ، تصمد لمهازل
الباطل حتى تقوز بالحق ، وتملى كلمته .

ولئن كان النبلاء جامدين ، لا يرحكون ساكناً ، ولا
يبدلون عونا ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف
بفضل جلوك ، وتقدير جهوده في خدمة موسيقى وطنه ،
ورفضه شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على
عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تكسر النصال دونه .
والعجب العاجب أن القيصر ، الذي كان يحب الجمال

النفى . ويبعد مبتكره ، ويبذل لهم عونه وتشجيعه .
كان ينكسر بمجهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل
الخافت من الفضل . تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر
جلوك في حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداة تفكيره الى
البحث عن أصول العقبات ، ومنشئها . وواضعها في طريقه
فتأثر الخطى حتى علم أن في بلاط القيصر رجلاً إيطالياً
اسمه سالييري *Salieri* ، وهو نديم القيصر وسيمره ، كان هذا
الرجل يذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب

يلحن القطعة الموسيقية وفاق حجرة المغنى ومقدرتها ،
وهذا يستلزم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ،
ليتلام التلحين والأداء ، فكان القطعة الموسيقية رداء
فضله الملحن للمغنى بمقاس إن اختل ضبطه ظهرت معايه
وكان فينا ، حينذاك ، رجل ألماني أبت نفسه إلا
أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن
يقوم بواجبه في ذلك . بأن يحارب الخضوع للحناجر ،
والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على
موس الموسيقى الإيطالية عديدة العلم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو
رجل عنيد ، صلب الرأي ، من أهالي اورغالفز . بألمانيا
حبيد الزوم ، شديد الحزم ، لا يردده عنهما راد ، ولا يثنيه
ثان . سائر في شبابه تلك الأصوات الجوفاء . وتأثر في
صباه بالإسائذة الإيطاليين ، ولكنه اكتسب من سياحاته
في البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألماني ، في الفن
والموسيقى ، دأماً الفخر وغداً الذكر

أراد أن يحيي الروح الموسيقي ، فتناول بحزم الأغاني
الألمانية التي أهداها إليه كلوبشتوك ، سهلة القفظ ، جزلة
المغنى .

سكانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاهم ،
وأوشابهم ، هم الذين يهتمون للأغاني الألمانية ، ويهفون
بها ، وكانوا يلقون من ذلك سخرية واستهزاء ، ولا غرابة
فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة
مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون
في صالات بيوتهم ، المباريات الفنية في الغناء ، على
الأسلوب الإيطالي .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب
نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختنق

سنوه وأيامه، وللأيام أحكامها. وللسنين قضاؤها، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل غائب الرجا. لولا أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار في اليوم الذي دعى فيه لتناول الغداء على مأدبة النيلة «تون» ، من مبارحة مأدبة الحنم في سراى المطران، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم. وكلما حاول الحرب، أو التفتل أخفق في محاولته. وكان كلما هم بالزوغان، لجأ شخص من أذناب المطران أهل الدسية والمحل.

جلس الى المائدة ينص بلقيات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنصف. ماذا ! وقد وعد النيلة أن يكون في بيتها في تمام الساعة الثانية عشرة ؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرقه، ولكنه ما كاد يتنسى من الطعام حتى أسرع يمدو الى بيت النيلة «تون» مضيقته الكريمة، غير عايف بالندعاش الناس لمجته، وتنازهم عليه، ولا بمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يتنثر الهم، وهكذا إلى أن بلغ سراى النيلة، فصعد السلم قفزاً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً.

- الأستاذ موزار؟ هل أبلغ خبر وصولكم؟

- كلا سأبلغهم قدوى بنفى

واخترق المر، وفتح باب الهر، فاستقبلته السيدة النيلة، في لهجة عتاية غاية في الأنس والوداعة. تسرحه خبر تأخره. ثم قالت وهي تمد إليه يدها لتصافه.

- ياسيد موزار! فقال وهو يلث من العب

- معذرة ياسيدنى وعسوا، تمكنت بشق النفس أن

أنسل اليك. وأقدم هرباً... المطران. يامولاتى

المطران.. أنت تمرفين

ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر، بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف في الكيد له حتى كرهه إلى القيصر.. ذلك بأن مصير الموسيقى الايطالية. بقا أوقا، يتوقف على نشاط سالييرى أو تهاونه. وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألماني «جلوك» لجرفه هو والموسيقى الايطالية، وعما من ألمانيا اسمها ورمسها، فوقف جهده كله على الكيد لجلوك والزراية به وبفنه

وكان القيصر رجلاً ألمانياً صميماً، ناصح النسب، ناصح الحسب، فلم يحار النبلاء في هوسهم. ولا الرعا في سرفهم، ولم يتلق بالصدق كل ما يلقيه سالييرى على سمعه، ومع ذلك ظل متأثراً بأهلاماته، فلم يقدر مجهود الأستاذ الألماني «جلوك» قدره، ولا أخلص الشاء عليه.

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الإرادة، يعتد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولأفكاره ومبادئه، وأن النصر قريب منه يكاد يلمح لجرفه ومخاه. وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية، أو صدق مبدأ، فانهم يجاهدون في الذود عنها. وتحقيق غايتها، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تملأ أخيراً كلتهم، ويصبحو حديثاً في فم الزمان

والظاهر أن الإصلاح يحتط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلاً تخفف، ولو قليلاً، عن المصلح أعجابه وأثقاله، فقد حدثت، في البلاط المحافظ ياريس، مشاحنة في الرأي بين الجلو كيين. أنصار جلوك، والبشنيين، أنصار بيتشيني *Pietini* أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الألمانية. والاتجاهات الفنية الموسيقية الايطالية. وفي النسا، جنة الأغاني وعند الموسيقى، خذلت الأغاني الألمانية وعاصمها التوفيق لكن جلوك ما يزال يجاهد ويحادل، ويكافح ويناضع، يباس الجبارة، وعزم الطفانة، وطال به الجهاد وامتدت

ووقار . كل ملاحظته تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك
الكثير من أسرارها . صانع موزار وقال له مشيراً إلى
جلوك

— هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت
بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن
كلهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف
ما يدور بخياله . ثم انحنى كلاهما ببعضهما لبعض احتفاء
التحية المججلة الصامتة ولم يتبادلا كلاماً .

— وهذه التيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ،
ورئيس مجلس الشورى . الكونت فيليب كوينسل ، وهي
سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ،
تستطيع أن تلقى عليه أصول الموسيقى . وتنفيد من
مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت
بالخير لكما كليكما .

وهنا أومأت التيلة تون إلى موزار بطرفها ، أن
أقبل ، ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقلوا
أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لا تفتب عيناه الزرقاوان
الوديعتان عن عينا موزار ، كأنما يريد أن يكتنه غيره ،
كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية
هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، وكما كان توناً إلى عبادة جلوك
والاخراد به ، ولكن السيدة لم تقتله من شباكما ، ولم
تسبح له في القول بجالا . وأخيراً قالت له :

— لعلك أزمعت الإقامة هنا بقينا ، ياسيد موزار ؟
إن في هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقي المتج . فيه
يتلأأ فلك ، وتسمو مواهبك . وتجل عبقريتك .

— كلنا في شوق إلى قدومك . يا موزار ، تروى حضورك
في شغف ، وقد كاد ينفذ صبرنا وصبر جميع الحاضرين
— جميع الحاضرين ؟ جميع ال... ؟

— سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين .
تفضل وادخل . ستكون هنا موضع الرعاية والأجلال
وستنال غاية السرور

دخل موزار متجرباً . وآثار الحيرة مرتسمة على
عياه !! أمناً الذي تحتفل به تيلة . في سراى تيلة ، بين
جمع من النبلاء والأكابر ، هو عين موزار الذي فرمن
مائدة الخدم في سراى المطران مذهبة ؟ ولم يكن هنا
موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع ازدراء وتكران ؟
وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه
وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من المطران خليق
باهتمام النبلاء وإعترافهم به ؟

ومرت الخواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار
كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف
والعظماء احتفالاً بقدومه . وصوت الكونتس « تون » يرن
في فم موسيقى يعرفه اليهم

— ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذي تنتظرون
حضوره بفارغ الصبر .. قد جاء أخيراً
ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى
زوجها فقالت

— سيدى ومولاي النيل « تون » زوجى . فأسرع النيل
« تون » يقول

— سرى مقدمك كثيراً ياسيد موزار
فانحنى لهم موزار انحناء طويلاً ، وأخرس الأكرام
العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان النيل « تون » رجلاً نحيف القامة . في هيئة

- لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا ينبغي لك البقاء في خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً . خسارة للأمة قادمة أن تكون في حاشيته ، مقيداً بأغلاله التصفية الفاشمة . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالشده لجأه الحبر . ثم أفاق وهو يقول

- القيصر : مولاي أتحولين القيصر ؟ أم إن ذلك حلم طاف بمكان الفكر من رأسي ؟ القيصر ؟ متبني أملي أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضي أجلي . تلك أمنية ياسيدتي وحسب الاماني أنهم ظنون . أتني لي أن أحظى بسمعه الشريف ، يصني الى حين أرفع تلك القطعة الرائعة في الأوبرا التي ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاي ، هذه أضغاث أحلام

- سرّ عن نفسك ياعزيزي ، فإن الأمر أهون مما تصور . وما عليك إلا أن تحي حفلة موسيقية عامة . كما يفعل جميع الفنانين « يتبع »



الادارة: ٩ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikha - Le Caire

- ذلك أكبر مني ، لو مكنتني منها الأيام ، ياسيدي . وأين للمطران أن يطلق سراحى ، ويبيع لي حرية ؟

- يبيع لك حريتك ؟ وما شأنه هو بحريتك ؟ ألت رجلاً حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن أبى المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه ، ذلك لا يطلق . ياسيد موزار ، ولا يستطيع احتياله . كيف ؟ أقصر في السبورج عبقري مثلك ، في حياته حياة ألمانيا الفتية الفنية ؟ كلا ، لن تموت ، ولن تعود إلى السبورج . أقم عندنا ، نمن بأمرك ، ونهتم لشأنك . واعتقد ، ياعزيزي ، أنك لن تموت جوعاً .

- مولاي ، صاحبة العصمة ، أى سحر تفتينه في ، فيحيل حلى صدقاً ، وخیال حقاً ؟ أى حنان تطويقي به ، فأكاد من رفته أتحول لحناً ؟ أى حديث مذهب يقرن به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من عذوبته ، أشربه ساسيلاً ؟ مولاي ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعذرة . ويجب أن أضع بين يدي السيدة الثيلة أن أسرة موزار بأجمعها مرتبطة بأوقاف السبورج ، وعلى أنا وحدى أن أقدم مصلحة والدى ، وهو في خدمة المطران أيضاً ، ولو أشبعني المطران مقناً ورفقاً .

قال التيل تون :

- والدك ؟ فليحضر أيضاً ، وليقم معك . فقالت زوجه :

- أجل سيكون والدك معك ، وإذن تقطع العلاقة بينكم وذلك المطران السبورجى ، أمير المجانين .

- يا صاحبي التيل الكرم ، يكاد أبى يكون قطعة من السبورج ، يستحيل عليه أن ينفصل عنها ، وقرق ذلك فان السبورج مدينة جميلة . كل شئ فيها ينم عن جمال بدیع ، لولا



١٠٠٠ جنيد مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لم يثبت عليه توقيفه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها
منذ تأسيسه إلى اليوم

بشرف سوزناک طائیوس

من بحر المقعد

الراست



سماعی سوزناک مصطفیٰ رضا بک

الراست

1 افغانی اولاد

2 افغانی اولاد

3 افغانی اولاد

4 افغانی اولاد

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale

LE NUMÉRO P.T. 2

Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsaq Samai à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankine Samai » ou la Valse.

Le Samai est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah).

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqimes (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah ou Al Ifritah** (introduction). — Est une pièce

de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau. Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse. La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats. Elle est exécutée dans différentes circonstances.

8) **La Longha.** — Est une pièce de musique qui remplace quelque-

fois l'introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Saïra ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Wasfieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents.

10) **El Taqsim.** — Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bame », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsaq ou El Samai El Thaqil.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

5) **El Qassidah.** — Est une sorte de poésie dont les strophes sont catoposées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dors représentés par les vers qui suivent.

6) **El Monologue.** — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) **El Dialogue.** — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) **El Trilogie.** — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) **El Nachid** (hymne). — Est une sorte de chant poétique exécuté par le chœur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des écoliers et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) **Al Riwayah El Moulahhann.** — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) **El Taktoukash.** — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dör et dont les ghousmes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est le « Wahdah » mais parfois la taktoukash est mesurée sur de petits rythmes.

12) **Tourog El Zikr.** — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'un des mots (La liha lihalah) ou (Allah) par un groupe de per-

sonnes assises par terre. Le Mouchd (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du chœur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récit sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tarigah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) **Tourog El Mawlid.** — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le chœur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le chœur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samal El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le chœur continue le chant.

14) **Aghani El Zifat** (chansons des cortèges de mariage). —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghannes dans un Dör. La mesure est le temps simple.

15) **El Tarat El Dinieh** (chants religieux). —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) **Aghani El Higgag** (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hijaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) **Aghani El Raqa** (chansons des danses). —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Darabukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) **El Aghani El Chaahjeh** (chansons populaires). —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes mœurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) **Al Doulah.** — Nom donné à une petite introduction par laquelle débute les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement le Wahdah.

2) **El Bechraw ou Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasi), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5ème s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqams.

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différentes espèces.

3) **El Samai.** — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connaît à fond. J'ai commencé par l'enregist-

rement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui désirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rapprocher à l'Egyptien cultivé son tré-

sor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangère dans les chants égyptiens.

Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

Chants.

GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaleli », Mawal, Dér, Khasidah, Monologue, Dialogue, Trilogie, Nachide, Riwaya Moulahanah (Opéra), Taktuknah, Tourouk El Zikr, Tourouk El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zulf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratili El Dinieh (chants religieux), Aghani El Higag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani El Chaabiah (chansons populaires), etc.

Instruments de musique.

GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Simal, Tahmilah, Al Mouqaddimah ou Al Ifitah (Introduction), Polka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wazifah (musique descriptive), différentes espèces de taqsimas (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Mou-

chaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe littéraire et dont l'air est mesuré par des rythmes spéciaux. La première partie s'appelle « Badanlah » ; la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah. Si'silah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aiguës du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la Si'silah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qafiah.

2) **Chant de « Yaleli ».** — Yaleli signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bamba » ou « El Wahdah El Moutawasstah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samal El Darig », « El Aksak », « El Samal El Saqil ».

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassate ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dér.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans

sa cadence ressemble à la Mowachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le chœur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (aghshanes) étaient chantées successivement par un des choristes, alors que le chœur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawasstah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dér prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab ; tantôt le chœur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue méthodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dér est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinaï.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touche que quelques points essentiels.

LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre lui-même et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des maîtres sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubliennes et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubliens et leurs voisins du Nord ; cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui n'attire que l'attention de quelques spécialistes.

FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminuent au Caire. Cette divergence s'accroît en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

SINAÏ

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. J'ai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils

ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

— — —

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr. El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr. Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Defra ; Mr. Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr. Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtés de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus ou moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudiries de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabique.

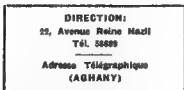
L'étendue de mes études n'est

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 4. 1ère Année.

1er Juillet 1935. P.T. 2.

Voyage en Egypte pour les recherches musicales par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM. les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel, et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; non, avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés ; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitait de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bedouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tun-

sie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr. Mahmud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on ma confiées à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 16 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.

M
A
I
S
O
N

مجلات بوزنت

B
U
S
N
A
C
H

تأسست ١٨٩٧ سنة

سجل بترارى رقم ١٣٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتعليق وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466

R.C. 127

Cables: Busnach - Cairo

أعظم دليل على جودة أصنافنا ومهاودة أسعارنا
أن

روض الاطفال

فرق الكشافه

الاندية الموسيقية

موسيقات الملاحي.



فرق الموسيقى الأهلية

الموسيقات العسكرية

موسيقات المجالس الريفية

تخوت المغنين والملاهي

جميعها أصبحت لا تستعمل غير آلات وأدوات موسيقية من توريد مجلاتنا لأن رؤسائها المتضاهين في فن الموسيقى لم نغرم
لظواهر والاعلانات الكاذبة

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

ESTIMÉE PAR L'UNION INTERNATIONALE

M. EL HEFNY, Ph.D.